

FRIMESCH

IRIMESCU

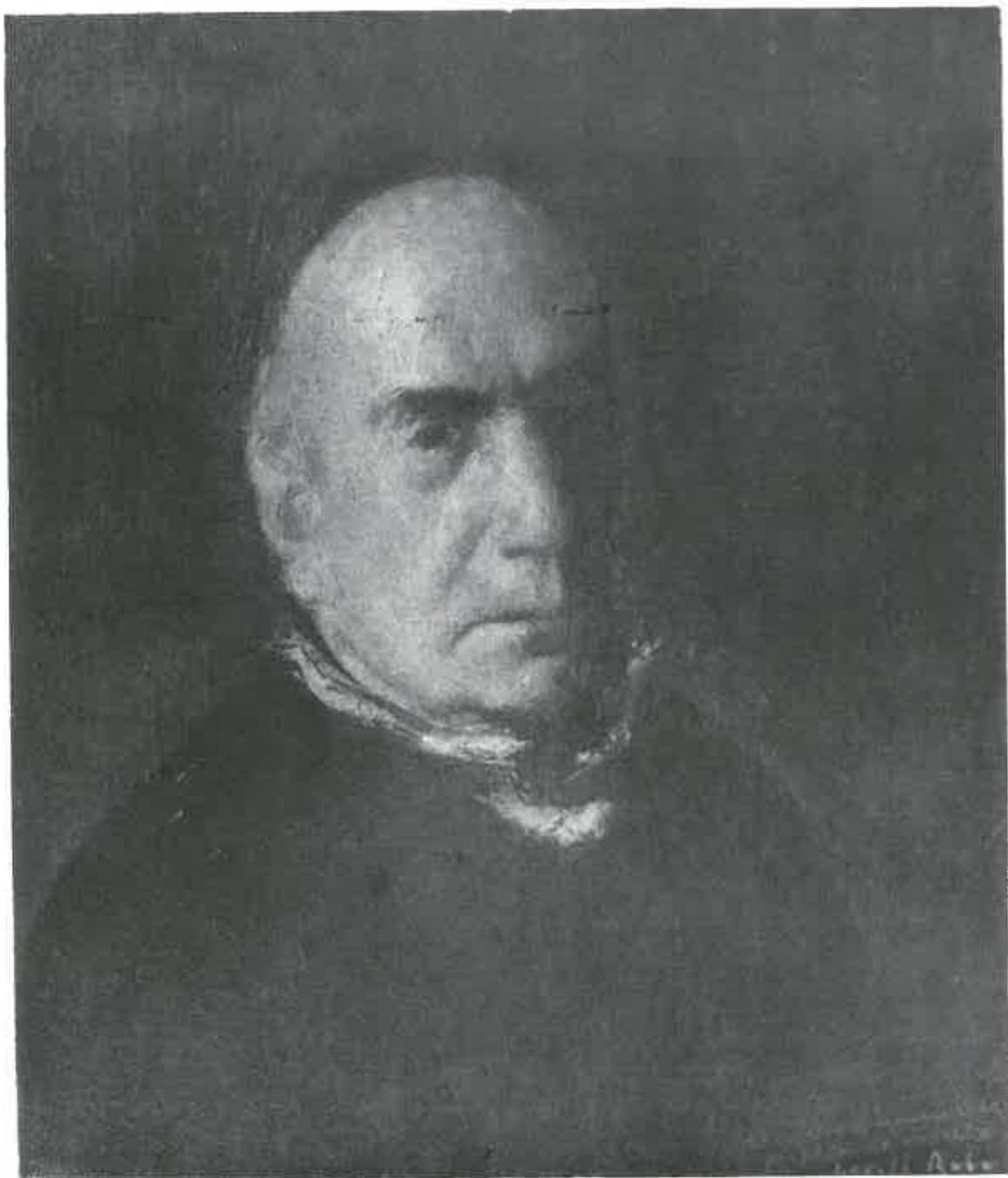
Inv. 1052

IRIMESCU

Studiu de Mircea Deac

Inv. 1052

EDITURA JUNIMEA, IAȘI, 1983



ION IRIMESCU,
Portret de Corneliu Baba

I. MAESTRUL

„Părerea ce ne-o facem despre noi, ca artiști, să fie modestă și să nu depășească realitatea.

Să ne gândim în permanență că supraviețuirea lucrărilor noastre va depinde numai de severa apreciere a viitorului“

ION IRIMESCU

Nimeni, în sculptura românească, nu a reușit, mai bine ca el, să domine bronzul, mlădiindu-l cu atîta meșteșug încît să traducă nuanțele emoțiilor, libertatea gândirii. Dacă privirile se opresc la *Oțelar* sau la *Fata cu floare*, la *1907*, *Cantemir* sau la *Brâncuși*, la *Muzicanții* sau la *Maternitate*, la *Orfeu* sau la *Pegas*, descoperă întinderea trăirilor umane.

«În sculptură, notează Ion Irimescu, m-am exprimat în diverse materiale: bronz, lemn, marmură, ceramică și piatră. Dar dintre toate acestea, bronzul rămîne pentru mine materialul de preferință, care-mi exprimă cel mai corespunzător intențiile și viziunea.

Bronzul parcă mai păstrează ceva din căldura focului ce l-a preschimbat dintr-o materie inertă și amorfă, lipsită de orice expresivitate plastică, într-o formă vie, cu o altă existență, cu o altă trăire și respirație, înnobilită cu o fascinantă însușire de a comunica o idee, un sentiment, sau o stare emotivă. În tăria bronzului, înfrîntă de voința creatoare a atîtor mari artiști, au vibrat, de-a lungul vremurilor, în opere nemuritoare, cele mai tulburătoare pasiuni omenești, de bucurie sau de durere, cele mai profunde ecouri de biruință sau înfrîngeri».

Ion Irimescu face parte din a patra generație de sculptori români, dacă vom considera pe Karl Storck și Ion Georgescu, în a doua jumătate a secolului trecut, drept întemeietorii școlii de sculptură românească, iar în a doua generație, dacă vom include pleiada de sculptori care au diversificat gândirea artistică în stiluri diferite, cuprinzîndu-i aici pe Fr. Storck, I. Mateescu, I. Valbudea, Vl. Hegel și, în

primul rînd, pe cei doi titani, Dimitrie Paciurea și Constantin Brîncuși. A treia generație va aparține elevilor lui Vl. Hegel și D. Paciurea, în care se înscriu și Ion Jalea și C. Medrea, ca și Oscar Han, Romul Ladea. A patra generație cuprinde, alături de Irimescu, pe Constantin Baraschi, Gh. Anghel, Boris Caragea, Mac Constantinescu, Borgo Prund, Vida Gheza, Ion Vlasiu, Vasiliu Falti, o generație strălucitoare și fecundă, care a dat impulsuri artiștilor actuali și a orientat sculptura pe direcții prolifice.

Sculptura românească nu are o tradiție foarte veche. În 1848, datorită revoluției, a fost ridicat întiiul monument, care a rămas doar o amintire în cîteva însemnări. Cînd, mai tîrziu gustul pentru forma în spațiu, grăbind desprinderea chipului uman de pe suprafața plană a blocului tombal și facilitînd împodobirea arhitecturii urbane cu alegorii, avea să pătrundă în practicile artistice, a deschis poarta pătrunderii sugestiilor mai îndepărtate sau preferințelor la modă, a antrenat artiștii generației careia îi aparține Ion Irimescu să penduleze între clasicismul auster, universalitatea spiritului grecesc, fastuosul roman sau decorativismul bizantin și acele tendințe moderne ale «școlii» lui Rodin, impresionismul, secesionismul, expresionismul lui Barlach sau tendințele constructiviste și abstracte. Soluția de stabilitate, în orientarea creației, avea să vină de la Brîncuși și Paciurea. Ion Irimescu va fi considerat, în acest context, continuatorul lor, realizînd sinteza și echilibrul între arta monumentală și portretistica lui Paciurea și generalizarea formei, cu polisajul strălucitor, a lui Brîncuși. El a făcut puntea ce a legat concepțiile formelor sculpturale considerate pe cît de înnoitoare, pe atît de clasice și absolute în perfecția lor, cu experimentările moderne ale generației actuale de sculptori.

Întîmplarea fericită a făcut ca Irimescu să fie elevul lui Paciurea la Academia de arte frumoase din București. Lecțiile lui Paciurea l-au format ca artist, i-au întărit spiritul cultului pentru om, sinceritatea cu sine și l-au deprins cu meșteșugul. Paciurea i-a îndrumat primii pași și i-a dat încrederea în forțele proprii.

Paciurea a fost îndrumătorul multor artiști. Cultul monumentalului, știința modelării unui portret, conceperea formelor care implică spațiul în amplificarea expresiei, dinamica spațială au făcut din el un maestru de necontestat. Personalitatea lui Paciurea a crescut și mai intens în ochii celor ce l-au cunoscut, celebrînd o atmosferă de legendă. Într-un cuvînt, Paciurea a îmbogățit gîndirea despre artă. El a atras atenția urmașilor săi spre trei direcții ale sculpturii: prima, asupra posibilității de a transpune în sculptură stilizarea și sintetizarea picturii

bizantine, ceea ce va dezvolta cu multă înțelegere Irimescu în modul său de a concepe o compoziție istorică sau unele sculpturi închinată muzicii, folosind un anume ascetism, desenând ochii și prelungind linia sprâncenelor cu cea a nasului, ca și în gestică reținută a personajelor ; a doua, întărind ideea asupra valabilității și permanenței izvoarelor populare ; a treia, promovând știința riguroasă a portretului și monumentului. Paciurea manifestase înclinație și pentru culoare, evidentă în guașele sale cu sfincși sau în desenele colorate și valorate pictural cu finețe, și cred că voga colorare unor sculpturi vine, la Irimescu, de la această înclinație a profesorului său. Asemenea direcții orientative ca și pasiunea pentru desen, pentru sculptura colorată, le întâlnim intens dezvoltate în creația lui Irimescu, la început mai apropiate de ale maestrului său, apoi după contactul cu Parisul și cunoașterea operei lui Brâncuși, mai estompate, contopindu-se și întregindu-se organic într-o evoluție stilistică originală. Înzestrat cu acut spirit de observație, cu asiduă insistență în a urmări cu atenție minuțioasă acele detalii ce-i permit pătrunderea în psihologia oamenilor, Ion Irimescu a dovedit, din anii de studii, a fi un portretist extrem de dotat. Parisul, Rodin, din faza de la Meudon, Bourdelle, în umbra târzie a existenței sale, Maillol și Despiau îi trezesc o atitudine nostalgică de respect și admirație pentru artiștii antichității. Nu va rămâne însă sclavul admirației lor. Deși va considera corpul uman măsura ideală a artei, își va făuri proprii sisteme. Noile sale metode vor emana un gen de fantezie și energie dinamică a structurii și suprafeței volumului, pe care sculptura modernă începuse să-l pună în evidență. Fantezia lui Irimescu se formalizează constant între realitatea și mitologia ei, între istorie și actualitate, între portretul nominalizat și cel imaginat. *Centaureasa cu struguri*, din 1929, sau *Centaur cu liră*, din 1933, ca și *Pegas*, *Fata cu lira* ori *Euterpe*, ultima datînd din 1982, se succed și se întrepătrund cu concepția umanistă a epocii și cu cerințele sociale ale realizării portretului istoric și patriotic, păstrînd caracterul de unitate alături de sculpturile monumentale *Lupeni*, *Brâncuși*, *Enescu*, ori de numeroasele portrete de intelectuali. Deși poate părea o reminiscență modernizată a clasicismului anterior, mitologia a rămas un domeniu de preferință al artistului adaptîndu-l naturii umane intime. Temele mitologice fuseseră agreate și de Paciurea și de contemporanii săi, de C. Medrea, I. Jalea, Mac Constantinescu, Boris Caragea și au constituit echilibrul creației între tenebrele gîndirii și aspirațiile etice. Începînd cu Paciurea și Brâncuși, continuînd cu Irimescu și cu generația sa, apelul la mitologie a însemnat și un semn al progresului individualizării creației și totodată argumentul forței creatoare originale și voinței personali-



In atelier

tății, aspirația la expresia rigorii formei supusă verdictului nobleței interioare și a demnității umane. Irimescu a conceput arta ca semnul unei emoții personale. Așa cum Despiau crease, în 1907, portretul *Paulette*, în timp ce Brâncuși sculptase, în același an, *Sărutul*, Irimescu asimilând tendințele diverse, a fost absorbit atât de preocupările pentru tema mitologică, cât și de reprezentarea realistă a figurii umane. În această pendulare, el a considerat portretul oglinda spiritului, masca emoției și pasiunii umane. Spre deosebire de Paciurea, acesta fiind marcat de spirit demoniac, proiectând cosmogonia haosului și a himerelor în ritmuri racordate neregulat, convulsive și amenințate de forța agresiunii, Irimescu, atât în reprezentările mitologice cât și în redarea realității corpului uman a urmărit cadența și ordinea. Sculptura lui Irimescu reflectă o stare creatoare predispusă la aprecierea cu prioritate a esteticului și poeziei. Temele sculpturilor sale vor fi adecvate însă structurilor noi sociale, ce au promovat libertatea și umanismul, realismul și poezia. Irimescu a integrat cu inteligență raționalul și socialul în poezia ritmului și volumului sculptural. El a realizat acordul omului interiorizat cu lumea exterioară propunând imaginea armoniei lor.

«Ion Irimescu e unul dintre acei artiști care știu să împletească studiul atent și consecvent al naturii umane și al artei ca reflectare, expresie și invenție, cu sensibilitatea imaginației și luciditatea organizatoare, care cunosc măsura, dar și aventura spirituală și artistică, într-un fel de pulsație continuă ca și aceea a inimii».

(Eugen Schileru, *Irimescu*, Editura Meridiane, București, 1969, pag. 41—42)

Rareori un artist a trăit atât de intens și de sincer spiritul contemporaneității ca Ion Irimescu, fără salturi demagogice sau mimări, implicându-se spiritual în cele mai înalte simboluri umane. A disprețuit moda trecătoare și nu s-a lăsat amăgit de succesul facil. A preferat experiența proprie și câștigurile sigure în artă, profund elaborate. Nu a respins procesul de înnoire, din contră, l-a apărat în orice ocazie. În 1957, în condițiile disputei puternice, dintre realism și modernism, dintre tradiție și inovație, Irimescu afirma :

«Sînt pentru procesul înnoitor în artă, considerînd aceasta nu ca un factor extern, ca un scop în sine cu iz de modă comercială, ci ca un element de conținut, determinat de permanenta prezență a noastră în contemporaneitate».

(Ion Irimescu, *Noul în artă*, Contemporanul, 18 mai, 1957)

Problema înnoirii, considera artistul, era și o chestiune de formă și conținut :

«Conținutul apare în măsura în care rezolvarea artistică îi servește sau nu, fie că este vorba de o floare sau o revoluție. Conținutul în sinea lui nu-ți spune nimic oricare ar fi el, dacă artistul nu este capabil să-l exprime cu toată căldura și sensibilitatea lui în cele mai emoționante, convingătoare și artistice forme».

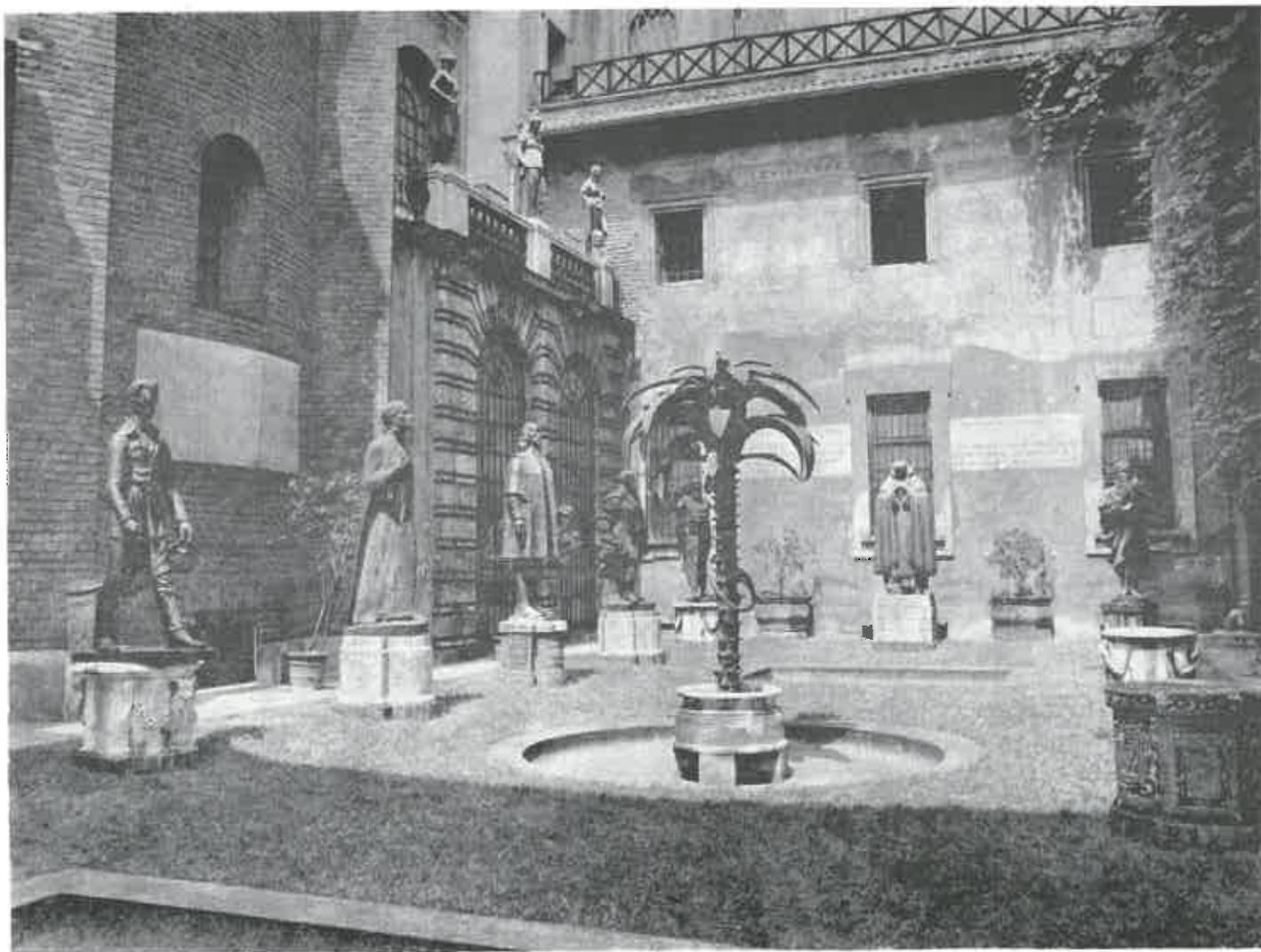
(Ion Irimescu, *Noul în artă*, Contemporanul, 18 mai 1857)

Arta lui Irimescu și evoluția ei oglindesc spiritul nou al artei românești. Dar ce a însemnat spirit nou în artă ? După 23 August 1944, arta părea a fi abătută din drumul ei comod și tradițional, fiind antrenată într-o atitudine militantă, de avangardă, adesea pradă unor intenții proletcultiste, ce impuneau răsturnarea brutală a valorilor. Într-o asemenea situație au fost necesare acele personalități artistice care să restabilească un echilibru și să orienteze just evoluția artei. Irimescu, prin prestigiul său artistic, s-a situat printre cei care au formulat un răspuns și au constituit un exemplu, reușind ca libertatea și imaginația să se acorde creator tendințelor novatoare corespunzătoare evoluției sociale tumultuoase. El a știut să facă visul și fantezia grandioase și actuale, iar realitatea socială să o ridice la statutul de *monumental*. Lucrările sale din această perioadă sînt intitulate : *Miner, Olteancă de la vie, Efort de miner, Octav Băncilă, Oțelar, Pionierul Dragoș, Patrioți înarmați în Delta*. Romantic, prin cultură proprie, antrenat în arta portretistică, admirînd Grecia antică, el își îndreaptă privirea mai decis și încurajat spre om, spre omul de lângă el, prieten sau necunoscut, spre omul erou sau cel simplu, oricum spre cel cu aspirații sociale îndreptate spre viitor, fără să abandoneze acea viziune a neantului și acea febrilitate cu care a traversat el însuși viața. (*Duet, Liră, Harfa, Euterpe, Pegas, Icar, Leda, Apolo*).

Prin puterea pasională îndreptată spre înțelegerea pămîntului, a istoriei a lumînii, a muzicii, Irimescu a spart formele vechi și practicile artistice cunoscute, mergînd dar în pas cu timpul său realizînd o sculptură vastă și complexă. În creația sa apare întreg universul terestru, localizările istorice în România, aventurile spirituale ale omului de altădată și ale celui contemporan lui, toate miturile vechi sau îndepărtate ale soarelui și ale întunericului, ale muzicii ca și aspirația spre spații ; în ea se oglindesc poezia lui Eminescu și povestirile lui Sadoveanu, imensa reverie a sufletului moldav al lui Creangă și Bacovia, tumultul și profunzimea eului, marile



Fereastra atelierului



DIMITRIE CANTEMIR
(Biblioteca Ambrosiana -- Milano)

armonii ale naturii și dragostea infinită a mamei pentru copiii ei. Sculptura s-a oferit generos artistului. Ea a fost muzica și poezia, ce s-au exprimat în volume, ale căror reflexii s-au multiplicat într-un mare clavier, ce a încununat sensul simbolic și forma plastică a sentimentelor. Realismul a antrenat romantismul funciar. Ca un șef de orchestră, artistul, cu un gest sigur a dezvăluit simbolurile gândirii sale în armonii silențioase. Dintre muzicienii sculpturii, el rămîne cel mai complex. Umanitatea cu visurile și aspirațiile sale răsună ca o imensă liră.

Irimescu este un realist voluntar care a adus într-o țară a realismului o formă sculpturală reînnoită și evoluată la contactul pasionat cu realitatea, cu visurile și atmosfera lirică a locurilor natale. El ridică un imn frumuseții feminine, dragostei materne, eroismului și sacrificiului bărbatului, tinereții; el cîntă gloria și omagiază oamenii de cultură.

Irimescu n-a rămas la o manieră sau alta, nici nu a iubit diversitatea haotică. A reușit să se desprindă stilistic de sculptori contemporani lui, de O. Han, de C. Medrea, pe care l-a stimat, de I. Jalea, pentru care a păstrat o vie admirație, de Boris Caragea, Mac Constantinescu, de R. Ladea sau I. Vlasiu, reușind să realizeze o operă marcat personală.

Putem vorbi astăzi despre sculptura lui Irimescu ca de a unui maestru care a cucerit spațiul, care a adus o nouă rezolvare în știința distribuirii luminii pe suprafață sculptată, și, în primul rînd, putem vorbi despre înaltul ei umanism.

II. „PRIVESC VIAȚA ÎN FAȚĂ“

Impresiile spontane ale criticului V. Beneș consumate în atelierul artistului cu ocazia vizitei pe care a făcut-o în martie 1958 rămân valabile și pentru cel ce intră în același atelier acum.

«L-am găsit în atelierul său împreună cu fotograful Florin Dragu, preocupat, în vederea fotografierii ultimelor lucrări.

Dintr-un colț privea portretul acad. prof. G. Oprescu, lucrare recentă, poate cel mai bun portret din sculptura românească, din alt colț, o figură de tînără codană, proaspătă și plină de viață. În mijloc, un discobol odihnindu-se, o înlănțuire de forme care curg firesc una într-alta și alături, învelit în cîrpe, un nud care-și așteaptă desăvîrșirea. De peste tot, portrete, măști, desene, reliefuri, fiecare în parte, momente și etape din evoluția artistului.

...Atelierul sculptorului Ion Irimescu nu mai este ca un vechi atelier de sculptor, în care fără mari eforturi, dus pe aripile inscripției să aștepte iluminarea. Acest atelier e azi un laborator în care experiența zilnică susținută de o judecată critică și de o viziune limpede, fixează mereu noi postulate ale creației în sculptor».

(V. Beneș, *Artiștii în atelierele lor*)

Franc, direct, spontan în gîndire, conștient de sine și de valoarea operelor sale, cu rară modestie în fața orgoliului artistic general, sincer, disprețuind artificialul, ironizînd emfaza și gratuitatea, dispus de a face glume și farse nevinovate cu prietenii,

neluînd în serios pe cei prea serioși, respectînd munca altora și iubind-o pe a sa cu deplină abnegație, acesta este Ion Irimescu.

S-a născut la 27 februarie 1903 în comuna Preutești, satul Arghira, județul Suceava, din părinții Petru și Maria Irimescu, agricultori.

«Preutești e o comună frumoasă așezată între Fălticeni și Dolhești, adică — asemenea Rădășenilor — în brîul dealurilor cu pomat bogat de sub prispa montană, niște dealuri molcome coborînd treptat spre Dolhasca și, deci, Valea Siretului. Irimeștii sînt un neam de oameni cu țăstatură de munteni și de la prima vedere cu porniri spre singurătate închisă».

(Aurel Leon, *Confesiuni, Ion Irimescu, Cronica, Iași, 23 martie 1973*)

Clasele primare și liceul le-a urmat la Fălticeni, între 1910—1924, la liceul «Nicu Gane» avînd profesor de desen pe Nicolae Tolea.

«Am petrecut aici primii ani de învățătură, de visuri și totdeauna am fost legat și deseori n-am gîndit cum să-mi manifest un pios omagiu... Am fost înconjurat de profesorul Ciurea, de directorul Stino și de profesorul de desen Tolea. Foarte mult am fost încurajat și chiar făceam expoziții împreună».

(Grigore Iliesi, *Întoarcerea la izvoare, Convorbire cu Ion Irimescu, Cronica, Iași, 21 martie 1975*)

De Fălticeni sînt legate și alte nume celebre : Ion Creangă, Mihail Sadoveanu, Matei Millo, Eugen Lovinescu, Nicolae Labiș, Vasiliu-Birlic, Vasiliu Falti, Artur Gorovei.

Ion Irimescu a fost atras de mic spre artă. În 1969, cu ocazia festivităților liceului din Fălticeni, el evoca :

«Mă văd în uniforma liceului, matriculat cu un număr brodat cu fir de aur, timid și absent, cu gîndul de multe ori departe de ce se întîmpla în orele de curs, năzuind mereu spre ceva, ce atunci îmi era încă nedeslușit, dat spre un ceva, ce îmi umplea sufletul de o mare dorință și neastîmpăr.

...Impulsul de a-mi transpune gîndul în imagini, mi se contura din ce în ce în limite tot mai vaste și mai afirmative, transformîndu-se pe nesimțite dintr-o preocupare obsedantă într-o pasiune, în acea pasiune care mai tîrziu mi-a captivat întreaga mea viață, în toată complexitatea ei — Arta».

În clasa a VI-a, la liceu, Ion Irimescu deschide, încurajat de profesorii săi, o expoziție personală de pictură.

«... neștirbită este întreaga mea grațitudine profesorilor Vasile Ciurea și Virgil Tempeanu... Înzestrați cu un elan cu rezonanțe în romanticism și cu o deosebită afinitate pentru artă, acești dascăli au introdus în viața liceului nostru din acea vreme un climat artistic de o tinerească efervescentă, în care teatrul, muzica și arta plastică, prilejuiau primele manifestări artistice, care au oferit posibilitatea de a se afirma acele talente ce aveau să consemneze în viitor o prezență incontestabilă în cultura țării noastre».

(Aurel Leon, *Confesiuni, Ion Irimescu*, Cronica, Iași, 23 martie 1973)

În 1924, vine la București, înscriindu-se la Academia de Arte Frumoase, avînd ca profesori pe Dimitrie Paciurea, la sculptură, și pe C. Artachino la desen.

«Nimic spectaculos în existența mea ca student, numai muncă și greutate».

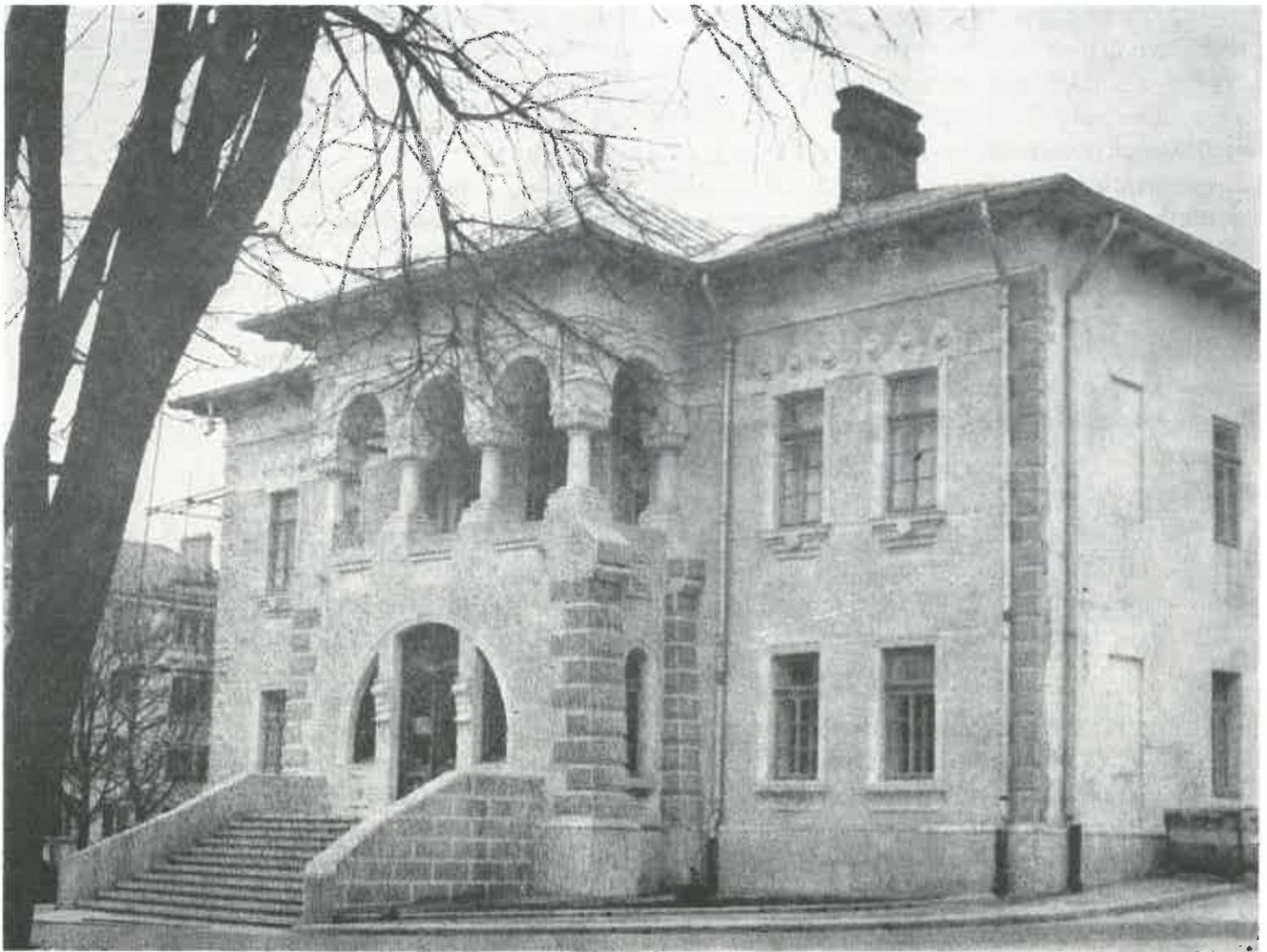
Mi-am idolatrizat profesorul, pe marele și totodată maestrul Paciurea, străduindu-mă din răputeri, adeseori nu cu puține eșecuri, să-i înțeleg gîndurile, apropiindu-mă cît mai mult de fondul îndrumărilor sale. Acestea erau simple și lapidare, cu o mare economie de cuvinte, în schimb pline de sfaturi înțelepte purtînd în ele o clară capacitate de a-i face pe studenții săi să pătrundă adevăratul specific al sculpturii, nu ca obiect în sine, ci ca o transformare a materiei, capabile să transmită idei și sentimente, cu o dinamică forță pornită din adîncul ei».

(Aurel Leon, *Confesiuni, Ion Irimescu*, Cronica, Iași, 23 martie 1973)

Deși influențat de personalitatea lui Paciurea, Irimescu nu renunță la culoarea care-l pasionase în începuturile sale timide de artist. În 1926, în perioada vacanței, ca student, pictează biserica Sf. Nicolae din Opișani, o suburbie a orașului Fălticeni. Dar între Paciurea și ceilalți profesori pictori, Irimescu va alege exemplul sculpturii lui Paciurea.

«Fără îndoială că sfaturile primite de la acest strălucit profesor au constituit suportul pe care s-a sprijinit și care mi-a călăuzit căutările în conceperea și execuția lucrării de concurs «Atlas» cu care am obținut bursa „Fontenay Aux Rose“ la Paris»

(Aurel Leon, *op. cit.*)



Muzeul din Fălticeni (M.F.)

În absența lui Paciurea, un timp, corecturile au fost făcute de sculptorul Oscar Han, mai tânăr. Petru Comarnescu susținea că lucrarea lui Irimescu *Adam și Eva* ar fi fost realizată sub influența stilului acestuia, dar în realitate, între Han și Irimescu nu au existat afinități de nici un fel. Cu Diploma nr. 82, din 13 februarie 1929, Irimescu este declarat absolvent al Academiei de Arte Frumoase. Pentru a se întreține acceptă postul de profesor suplinitor de desen și caligrafie la Școala normală din Fălticeni. Gîndurile îi rămîn însă la sculptură. În 1928 expune la Salonul oficial de pictură și sculptură din București lucrarea *Eden* — ghips, iar în 1929 *Nud de fată*. Îndemnat de profesorii din București, se prezintă în 1930 la concursul cu tema : *Atlas cu pămîntul în spate* pentru bursa de studii la Școala română de la Fontenay Aux Rose. Va începe pentru artist o viață nouă, intensă și bogată în realizări. Ajungînd la Paris, s-a înscris la Academia «La Grande Chaumière», avînd profesor pe Joseph Bernard (1866—1931) și coleg pe Vasiliu Faltî.

«Din nefericire pentru mine, tocmai murise Bourdelle. Urmașul său de la Academia Grande Chaumière, Bernard, mi-a fost dascăl un an și jumătate. Alți artiști mi-au fost maeștri, fără a-mi fi dascăli. La Paris i-am urmărit pe Bourdelle, Rodin, Despiau, titani ai sculpturii moderne, fiecare în felul său de a se exprima. La toți am găsit lucruri care mă interesau și care mi-au fost de mare învățătură în sculptura mea».

(Grigore Iisei, *Întorcerea la izvoare, Convorbire cu Ion Irimescu*, Cronica, Iași, 21 martie 1975)

Joseph Bernard se manifestase împotriva lui Rodin fiindcă era adeptul lui Bourdelle. Lucrările sale mai cunoscute : *Salomeea*, *Faun și Bachantă*, *Femeie cofîndu-se*, numeroasele statuete și îndeosebi capetele de tinere fete se înscriu în admirația generală pentru antichitatea clasică și într-un fel oarecare pentru cea orientală, de nuanță hindusă. A fost și un bun desenator. Atît preferința clasicismului cît și pasiunea pentru desen le vom întîlni și la Irimescu. Bernard trăia direct piatra, cunoscîndu-se adesea după cum îi dicta structura materialului, o vîină colorată în blocul de marmură făcîndu-l ușor să modifice ideea inițială. Irimescu va prefera modelajul în lut și finisarea în bronz. Dar preocuparea lui Bernard pentru ritm și arabesc, pentru realismul și finețea modelajului, vor fi un îndreptar pentru Irimescu luînd ca modele ideale *Dansatoare* sau *Tînăra femeie cu găleata* după cum la desenele în peniță, amîndoi vor fi preocupați de ritm, Bernard considerînd că ritmul nu este altceva decît mișcarea inimii adaptată reprezentării decorative.

Ion Irimescu a fost atent la tot ce-i putea oferi Academia și lecțiile lui Bernard, ca reazem propriilor sale experiențe. Ar fi greșit să considerăm influența lui Bernard esențială asupra lui Irimescu. Parisul, în sine, a constituit o veritabilă școală. O mărturisește artistul :

«Atmosfera artistică în sculptură pe acea vreme era stăpînită de prezența zguduitoare a operelor lui Rodin, Bourdelle, Maillol, Despiau și Brâncuși. Contactul cu operele lor îmi creau stări sufletești febrile și variante în care elanul și însuflețirea se învâlmășeau mereu cu deznădejdea și descurajarea.

Dar treptat, după primul șoc, impresiile au început să se stratifice în acumulări însușite cu mult discernămint, acumulări care de multe ori mi-au fost călăuzite, cîteodată folositoare, cîteodată dușmănoase, în activitatea mea pornită fără pornire pe drumul anevoios al artei, muncit fiind mereu de mirajul năatinsului“.

(Aurel Leon, *Confesiuni, Ion Irimescu*, Cronica, Iași, 23 martie 1973)

Expune la salonul de toamnă din Paris, în 1931 : *Portret de femeie* (ghips) ; în 1932 este prezent la Salonul de primăvară cu *Autoportret* (ghips) și la Salonul de toamnă cu lucrarea *Portret de fată*, obținînd, «Mențiunea de Onoare».

La Paris, a locuit în rue de Chataigniers, Fontenay aux Roses, dar călătorește mult, îndeosebi în Belgia și Olanda.

Reîntors în țară, în 1933, Irimescu revine în lumea târgurilor moldovene, ca profesor, animînd însă cu prezența lucrărilor sale viața artistică din București, ca și pe cea din Iași de care era apropiat, continuînd să fie profesor la gimnaziul C.F.R. din Pașcani, apoi din 1935 la liceul din Dumbrăveni. În anul 1933 se căsătorește cu Eugenia Melidon.

La Iași a expus alături de C. Baba, Otto Briese, C. Alupi, N. Corcescu, I. Petrovici, N. Popa, G. Șaru, Dan Hatmanu, dar mai activ este, în această perioadă, la București, unde expune, în 1933, la Salonul oficial de desen și gravură : *Floarea roșie, Autoportret, Peisaj*, mărturisînd pasiunea pentru desen care se va valorifica și la saloanele din 1934 (cu trei lucrări) și la cel din 1935 (cu patru desene). Încă sub imperiul atmosferei pariziene, la saloanele oficiale de pictură și sculptură din 1934 și 1935, participă cu lucrări reprezentînd scenë mitologice, ceea ce nu împiedică juriul să-i atribuie «Premiul Simu». Datorită atmosferei și atracției Capitalei se

transferă la Liceul «Aurel Vlaicu» din București. Seria succeselor a continuat cu «Premiul meșterilor și cărturarilor» de la Hanul Ancuței, secretar general fiind Al. O. Teodoreanu și cu Premiul Ministerului Artelor, în 1937. Trebuie menționat că din martie 1937 pînă în decembrie 1938, a beneficiat prin concurs, și de o bursă «Paciurea» la muzeul Aman. Din 1938 pînă în septembrie 1940 va funcționa ca profesor titular la catedra de desen și caligrafie la liceul «Radu Greceanu» din Slatina, cînd va fi numit profesor la catedra de sculptură, la Institutul de artă din Iași. Aici are elevi pe Naum Corcescu, Octav Iliescu, Iftimie Bârleanu, Vasile Condurache, Vladimir Florea, Gabriela Adoc, Iulia Oniță. După ce în mai mulți ani este «invitat» la expoziția Societății «Tinerimea artistică», al cărei secretar era Mac Constantinescu, în 1941 devine membru societar al societății al cărei președinte ajunsese pictorul Ștefan Popescu. Războiul îl încorporează ca fruntaș T.R. Cităm din foaia calificativă pe anul 1941 a Biroului Secției operații din Comandamentul armatei a 3-a :

«A fost întrebuințat la lucrări de arhivă și ca desenator, dovedind putere de muncă și cunoștințe suficiente... Serios, foarte conștiincios, cu mult simț al răspunderii, i s-au încredințat pentru execuție lucrări operative secrete ca și misiunea — în cîteva rînduri — de a duce ordine de operații la marile unități în subordine, în lipsa ofițerilor curieri»

Lucrează însă intens. Gîndul îi este numai la sculptură. În 1942 obține Premiul Ministerului Culturii Naționale și al Artelor. În același an este prezent cu patru lucrări la Bienala din Veneția.

Pentru activitatea sa și pentru faptul de a fi profesor la Academia de arte frumoase din Iași, în martie 1943 este înscris în corpul artiștilor plastici așa cum a semnat pentru ministru, I. Jalea, adresa nr. 12634/1943, în care se arăta :

«... în conformitate cu art. 25 din Legea pentru organizarea Corpului artiștilor plastici și în urma închieierilor Comisiei speciale instituită de Ministerul nostru, domnia voastră ați fost înscris ca membru în Corpul artiștilor plastici, prin Decizia ministerială nr. 53 din 4 martie 1943»

Primirea aceasta vine odată și cu Marele Premiu «C. Hamangiu» al Academiei Române, în valoare de 100 000 lei.

Rămîne continuu legat de Moldova. O atestă participarea la Salonul oficial al Moldovei care s-a bucurat de o strălucită tradiție. Înființat în 1883, el a durat, la

Iași, pînă în timpul celui de-al doilea război mondial, cînd în 1945, în pribegia refugiului, s-a redeschis la Făget.

«Iașul de atunci nu avea o sală anume pentru expoziții de pictură nădejdea fiind doar în vechile ateliere de la Belle-Arte, amenajate ad-hoc, pentru annuala căreia St. Dimitrescu avea să-i găsească denumirea de Salonul oficial al Moldovei».

(Aurel Leon, *Entuziaștii de ieri și de azi*, Cronica, Iași, 28 octombrie 1977)

Printre expozanți întîlnim pe Ștefan Dimitrescu, Nutzi Acontz, Costache, Agafiței, Mihai Cămăruț, Al. Clavel, Richard Hette, Nicolae Popa, Vittorio Rosini N. Tolea, I. Troteanu, Otto Briese, I. Mateescu. După război, în 1945, juriul salonului îl are președinte pe Mihail Ralea, ministrul artelor. Condițiile de lucru au fost grele pentru artiști — ceea ce a determinat ca Salonul din 1945 să se deschidă în 1946.

«În toamna acestui an, Salonul 1946 va prezenta integral posibilitățile de realizări plastice ale artiștilor moldoveni, săraci, necăjiți, în căminele distruse și cu grele mijloace de refacere. Totuși încearcă efortul necesar progresului, o apropiere de ideal, deci de reprezentarea superioară a frumosului ce rezumă în el Dreptatea, Iubirea de oameni, Pacea».

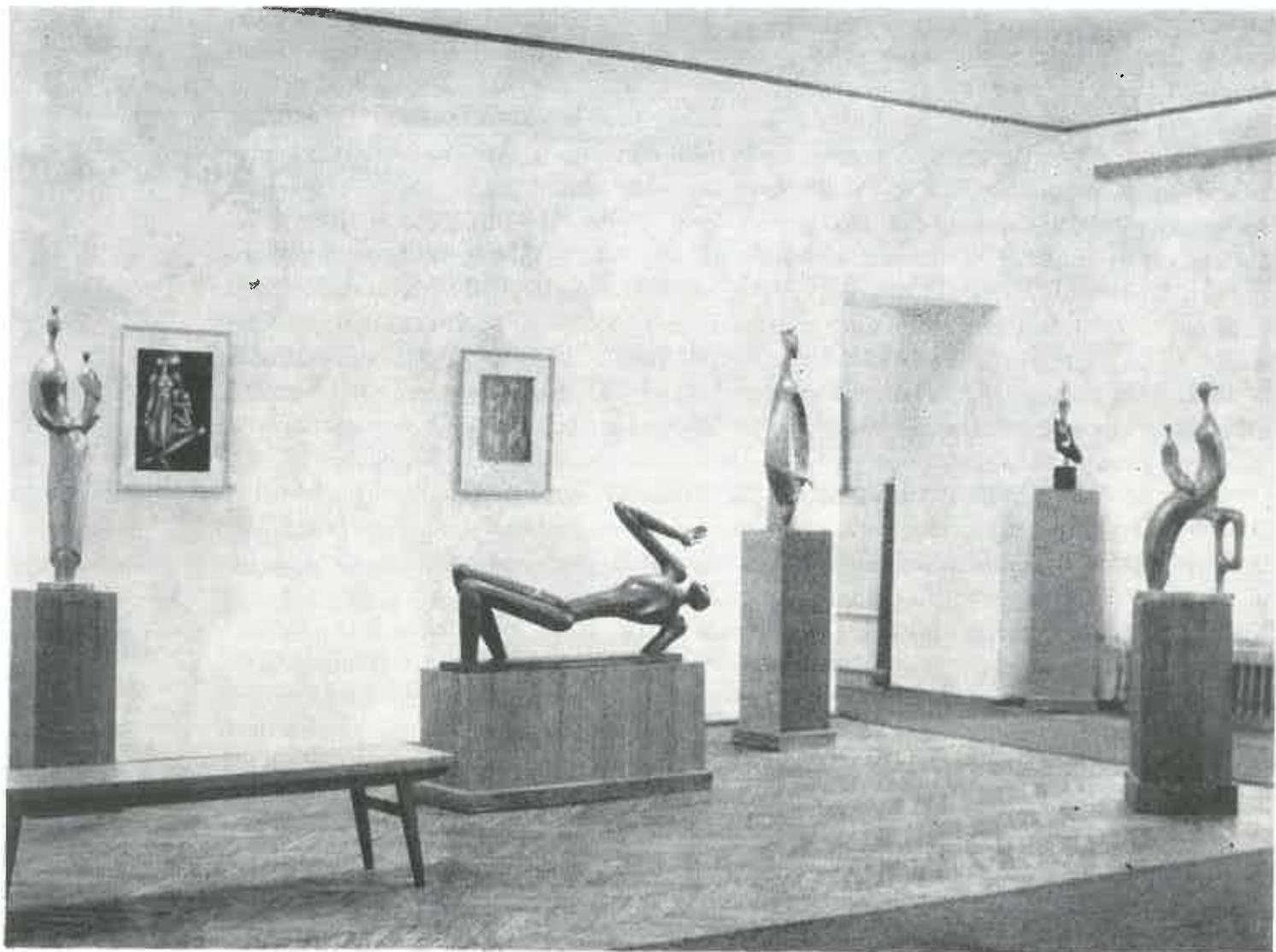
(Din prefața catalogului)

La acest salon, Ion Irimescu expune *23 August, Toamna, Odaliscă, Sf. Gheorghe*. La Salonul din 1946 prezintă *Grup. Cap de fetiță, Dominican, Leda*. În 1947 : *Bustul lui Lenin, Gorki, Zimbrul Moldovei*, iar în 1948, cînd salonul Moldovei se transformă în «Expoziția regională a Moldovei», artistul este prezent cu *Muncitor pe șantier, Olteanca la vie, Femeie torcînd, Efort de miner*, mărturii ale încadrării sale în efortul înnoirilor. Indistincția pe care începe să o simtă în salonul ce ajunsese a fi aglomerat și cu artiști grăbiți să se afirme, îl determină să constituie un grup restrîns de artiști printre care Călin Alupi, Nicolae Popa, luînd numele de «Grupul Moldova», poate și din dorința de a se prezenta în expoziții intinerante. Astfel, între 18 aprilie și 8 mai 1947, grupul expune la București în sălile Dalles. Figura centrală a fost Irimescu, avînd majoritatea lucrărilor : 30 sculpturi și 12 lucrări în desen. Expoziția și prezența sa au trezit un larg ecou în presă :

«Irimescu este în plastica românească unul dintre fruntași. S-a ridicat repede la locul ce ocupă, prin puterile și voința lui, fără să fie prea cald încurajat, nici de stat, nici de colecționari... În atmosfera aceea liniștită și patriarhală, care a incitat pe atîția la viața de bojdeucă și de cafenea, el a aflat tocmai ceea ce căuta : posibilitatea de a lucra netulburat. . . Așa încît, ceea ce ne trimite acum, este una din cele mai interesante și mai ridicate, ca nivel, expoziții de sculptură, ce am văzut la București. Variată ca gen, ca subiect, ea este variată și ca tratare, arătîndu-ne toate posibilitățile acestui serios și atît de dotat artist».

(G. Oprescu, *Expoziții*, Universul, 20 mai 1947)

În 1947 artistul împlinise 44 de ani și se prezenta cu o concepție sculpturală încheată și matură cu o experiență bogată, în acele momente dramatizate de urmările războiului, dar bucuros de a avea un palmares artistic. Expoziția a fost mai mult o demonstrație necesară în a-și evalua forțele și realizările într-o confruntare cu arta din București, reușind să-și stabilească un loc fruntaș în aria sculpturii românești. Își cîștigase podiumul de onoare. Participă, din acest an, cu regularitate, la toate expozițiile oficiale anuale, bienale sau festive. În 1953 realizează bustul monumental al pictorului *Băncilă*, și al dirijorului *Antonin Ciolan* pentru care va fi distins cu titlul de laureat al Premiului de Stat. În anul următor va fi numit «Maestru Emerit al Artei» și va obține Premiul de Stat, Clasa I. În 1954 participă și la Bienala de la Veneția. În 1955, i se oferă, prin desființarea Academiei de Artă din Iași, catedra de sculptură la Institutul «Ion Andreescu», din Cluj. La Cluj, pe str. Traian, are un modest atelier, o fostă mică prăvălie întunecoasă. Dar aceasta nu-l împiedică să lucreze febril. În 1955 primise și Premiul de Stat Clasa a II-a. Operele sale, începînd cu 1956, vor figura în mai toate expozițiile românești, organizate în străinătate. Un tablou succint ne arată aceasta : în 1956 este prezent la Dresda și Veneția ; în 1958 participă la expoziția țărilor socialiste la Moscova, an în care realizează și bustul monumental *Vasile Pârvan* la Constanța ; în 1959 îl aflăm la Minsk, Budapesta și Belgrad iar în anul următor la Leningrad și Ankara ; în 1961 participă la a doua expoziție internațională de sculptură contemporană la Muzeul Rodin din Paris iar lucrările sale au figurat și în expozițiile deschise la Istanbul, Bratislava, Berlin, Damasc și Sofia ; în 1962 sînt prezentate la Moscova și Leningrad ; în 1963 expune la Varșovia, anul în care ridică la Craiova monumentul 1907 ; în 1964 are o



Muzeul din Fălticeni (interior)

expoziție personală la Atena și participă cu lucrări la o expoziție colectivă la Moscova. Anul 1964 este important pentru activitatea și destinul său artistic, fiind numit Artist al Poporului și șef de catedră la Institutul «Nicolae Grigorescu» din București. În 1966 expune cu Covaliu Brăduț la Oslo și este desemnat în 1967 să participe la expoziția internațională de la Middelheim, la Anvers — Belgia, achiziționându-se lucrarea ce va fi expusă permanent în parcul muzeului. În același an realizează și statuia monumentală *O evocare a lui Brâncuși* pentru Parcul Herăstrău din București ; în 1968 realizează monumentul *Lupeni 1929*, pentru Lupeni și este prezent, în 1969, la Varșovia, Tel-Aviv, Titograd și Roma ; în 1970 expune la Torino și din nou, în 1971, la Paris, la a IV-a expoziție internațională de sculptură de la Muzeul Rodin și de asemenea la Varșovia, Leningrad și Praga ; în 1975, la 8 iulie, la Milano la Biblioteca ambrosiană are loc dezvelirea statuii *Dimitrie Cantemir*, fiind așezată alături de statuile *Platon, Socrate, Dante, Goethe* ; în august 1976 organizează o expoziție personală împreună cu pictorul Alexandru Ciucurencu la Moscova.

În 1979 execută bustul monumental Brâncuși, la Tg. Jiu. Urmează bustul la Iași și o statuie la Fălticeni, ale lui *Mihail Sadoveanu*, bustul *Constantin Daicoviciu*, la Cluj-Napoca, *Dimitrie Cantemir* și *N. Titulescu* la București, pentru aceasta din urmă, artistul avînd decepția că nu l-a realizat în bronz sau marmură ci în piatră de Viștea, situîndu-se printre puținele sale lucrări care nu au fost definitive în materialul său preferat, bronzul. Întreprinde călătorii în Franța, Italia, Spania, Anglia R.F.G.

Dar nicăieri nu se simte mai acasă decît la Fălticeni. Și astfel apare ideea de a face din acest oraș un loc al creației sale, o oglindă a ceea ce a lucrat în decursul a 60 de ani.

Cît de strîns legat a rămas artistul de Moldova și de locurile sale natale o constituie realizarea Muzeului de la Fălticeni, operă de rîvnă, abnegație și de dăruire poporului său :

«Subsemnatul Ion Irimescu, sculptor, domiciliat în București, str. Muzeul Zambaccian nr. 12, sectorul I, în temeiul propriei mele hotărîri, în semn de dragoste și prețuire față de locurile natale și de oamenii acestor locuri, ofer spre donație Consiliului popular al orașului Fălticeni — Muzeului orașenesc Fălticeni, lucrări de artă plastică create în decursul celor peste 50 de ani de activitate artistică, bunuri și valori cultural-artistice, proprietate personală...

... 1. Întregul fond de lucrări de artă plastică, bunuri și valori cultural-artistice oferite spre donație prin prezenta ofertă, cele donate anterior precum și cele care vor fi donate ulterior, să se constituie într-o colecție, care să poarte denumirea de Colecția de artă «Sculptor Ion Irimescu» Această colecție să fie unitară, indivizibilă, inalienabilă și intangibilă»

(Ion Irimescu, din oferta de donație)

La 10 februarie 1975 a avut loc inaugurarea colecției.

Muzeul se ridică pe o colină, avînd deschiderea spre dealurile largi, fericit desenate, cu oglinzi de ape. Între nobilele ondulații, orașul Fălticeni a redevenit, ca odinioară un centru al culturii românești.

«Mai mult decît în oricare muzeu de artă al țării în care pot fi văzute lucrări de Ion Irimescu, aici, la Fălticeni, evoluția artistului poate fi urmărită în toate etapele sale de evoluție cu a sa complexă desfășurare de preocupări și stări afective. Ceea ce mi se pare uimitor este faptul că, în cazul operei lui Irimescu, a spune etape nu înseamnă a delimita momente succesive, ci mai degrabă ipostaze de lucru care pot să fie contemporane cu mai vechi preocupări niciodată abandonate»

(Vasile Drăguț, Ion Irimescu, Arta, XII. 1981, pg. 7)

Cărui tip de umanitate îi aparține Irimescu ?

Dragostea de independență, particularismul ireductibil, perseverența în lucru, tenacitatea și sobrietatea, discreția pînă la timiditate aparțin strîns originei sale, miraculoasei alchimii a eredității și mediului, care a știut să facă din artist și activitatea sa reprezentantul ei simbolic.

Din acest ansamblu s-a născut crezul unui mare artist :

«Privesc viața în față. În ciuda tuturor fluctuațiilor între bine și rău, destinul ei este și va rămîne luminos, conferind omului dreptul și puterea de a se ridica veșnic spre năzuințele cele mai îndrăznețe ale spiritului. Pe aripa acestor gînduri, îmi sînt purtate emoțiile și întreaga concepție ce stau la baza creației mele».

(Citat de Sorin Stănescu, Cum ?, Amfiteatru, noiembrie 1970)

III. PORTRETISTUL

Trei sînt atitudinile sculptorului față de chipul uman. Prima implică atracția spre acel chip a cărui plasticitate îi dă artistului satisfacția portretului sculptural expresiv, înscris autonom în spațiu, cu tendința de a ilustra un tip sau un simbol, fie al unui cunoscut, fie al unui anonim. A doua atitudine dezvoltă portretul compozițional, ilustrînd un simbol social sau o temă, mai frecvent o temă istorică sau dragostea maternă. În unele cazuri, în căutarea generalizării expresiei plastice, portretizarea mimetică va fi abandonată, primind sublimitatea expresiei.

A treia atitudine am putea-o defini memorialistică, cuprinzînd galeria portretelor de intelectuali, figuri politice și istorice. Aceste atitudini au ca punct comun realitatea observabilă sau documentul :

«Portretul te aduce la realitate, la un contact direct cu modelul. După lucrări de simbioză, după lucrări în care un rol important revine fanteziei, simți nevoia să te întorci spre efortul de disciplină interioară, de concentrare pe care îl impune portretul. Pătrunderea psihologiei modelului descifrarea formelor chipului, încercarea de a reține ceea ce este caracteristic, de a elimina accidentalul sînt operații necesare, importante, determinate de prezența însăși a celui portretizat. Întotdeauna cînd am lucrat după natură, rezultatul a fost o singură lucrare. Altfel se pune problema în evocarea unei personalități, atunci cînd nu ai în față decît documente. Fotografia nu poate reda tot aceea ce îți dă realitatea. . . Trebuie să o înțelegi, să o descifrezi și atunci în mod necesar trebuie să faci mai multe încercări, pînă crezi că te-ai apropiat de exprimarea cît mai

exactă a acelei individualități... Pe Sadoveanu, Arghezi, Oprescu, Antonin Ciolan, Ghiață i-am cunoscut îndeaproape și i-am portretizat cu plăcere».

(Ion Irimescu, *Sculptura, mărturie vibrantă a sensibilității contemporane*, convorbire de Marina Preutu, *Scinteia*, 8 februarie 1979)

Portretul, în arta sculptorului, nu a fost însă un element printre altele, o fantezie de moment ori o amabilitate față de un cunoscut ; el l-a condus în centrul interesului artistic pentru om. Această artă, pornită de la Ioan Georgescu și Karl Storck, avea să atingă măiestria culmii la Paciurea, care a transmis elevilor săi pasiunea pentru modelarea expresivă. Asemănarea strânsă a sculpturilor acestor titani și a elevilor lor cu ceea ce ele reprezentau a fost un câștig istoric și a corespuns principiului că arta este imaginea mediului istoric și uman. La Irimescu această imagine a devenit ceva mai complexă. El a făcut trecerea spre portretul modern, abstract, generalizat, cu sensuri de simbol.

«Aș putea spune că trec cu aceeași pasiune de la simplitatea unor volume pe care le doresc cât mai pure, la modelajul după natură».

(Ion Irimescu, *Pledoarie pentru portret, pentru opere sculpturale dedicate omului*, convorbire de Marina Preutu, *Scinteia*, 1 martie 1973)

Mulțumită lui Paciurea, în sculptura românească s-au afirmat portretiști valoroși : I. Jalea, C. Medrea, Milița Petrașcu, Gh. Anghel, fiecare din ei remarcându-se prin realizări de prestigiu. Irimescu a realizat cea mai largă galerie de portrete. Revenind la categoria celor trei atitudini, în prima categorie cuprindem portrete ce evoluează de la figuri anonime : *Copil*, *Melancolie*, *Cîntăreață*, cu figura prelungă, simetric construită pe linia nasului ce prelungește gura rotunjită ; *Portret de fată*, din piatră, printre puținele portrete în acest material, cu liniile ochilor și ale sprâncenelor săpate adânc, cu părul în linii incizate ; *Rada*, probabil impresia memorizată a unei fete cu ochii mari, puțin melancolici ; *Fata cu ochii de sticlă*, reluată și într-o variantă în bronz colorat ; *Mască de femeie*, cu ochii găuriți, expresivi, cu un gît prelung ; *Fată cu draperie*, ce accentuează sugerarea roșeții obrazilor prin linii suprapuse ca într-un carioaj de șah ; *Merulana* ca și *Irina*, sugerînd probabil tipuri de fete, ca și *Sanda* ori *Sandra*. În categoria acestor portrete intră și *Amintiri*, *Țăranca* și admirabilul *Portret de fată* în stil florentin.

În seria portretelor ce urmăresc caracterizarea unui tip ce realizează o sinteză, enumerăm și acele portrete sau statui, realizate îndeosebi după 23 August 1944 în

perioada realismului activ, cum sînt *Miner*, capul unui om vînjos cu un zîmbet ironic suveran în colțurile gurii, cu fața aspră, brăzdată; *Cap de muncitoare*, femeie sănătoasă, energică, structural diferită de portretele anterioare de femei; *Cap de oțelar* sau *Cap de oțelar cu unealta muncii*, ca o armă alăturată capului, avînd trăsături prelungi, idealizate ca și în *Sudor*, purtînd pe cap casca și ochelarii de sudor. Astfel de lucrări continuau pe cele de la Expoziția Regională a Moldovei în 1948: *Muncitor pe șantier*, *Olteanca la vie*, *Femeie torcînd*, *Efort de miner*.

Tema aceasta avea să culmineze cu două statui: *Sudorița* și *Oțelar*, devenite prototipurile mult reproduse în presă la apariția lor, ca reprezentînd figurile tipice de muncitori ai epocii socialismului. Dar dincolo de aceste trăsături, cele două statui implică o înaltă știință a compoziției statuare, sugerînd o stare dinamică în poze calme, monumentale.

În asemenea portrete și statui, pe artist îl interesează nu atît asemănarea ci grandoarea, idealizarea tipului de erou.

Expus în 1959, *Oțelarul* a produs o puternică impresie cîștigînd admiratori și peste hotare. Toți criticii aveau să sublinieze caracterul psihologic de erou al muncii, al oțelarului erou.

Sînt, desigur, și elemente noi pe care le-a introdus artistul: «rolul pur compozițional» ca și polizarea și colorarea bronzului, ce întăresc forța de atracție.

În acea perioadă, artistul era convins de rolul tematic al sculpturii în sarcina sa social-educațională. Dar dincolo de această misiune etică, pe artist îl interesează continuu imaginea omului:

«Monumentala lucrare în bronz a lui Ion Irimescu *Oțelarul* înfățișează chipul și atitudinea muncitorului conștient de menirea și răspunderea sa. Aici nu vedem un muncitor exploatat, ci pe muncitorul liber și conștient din zilele construirii socialismului... Statuia oțelarului exprimă răspunderea în noua societate, luminozitatea și energia întregii ființe, un avînt concentrat și o veghe permanentă».

(Petru Comarnescu, *Oțelarul*, de Ion Irimescu, Tribuna, august 1958)

Succesul repurtat la acea dată cu *Oțelarul* îl surprinde însă pe artist, care mărturisește dezinvolt, cu o sinceritate derutantă, ceea ce l-a preocupat la realizarea acestei lucrări, arătîndu-se și metoda sa de creație:

«Se vorbește mult despre strinsa legătură a artistului cu viața. Sînt și eu de aceeași părere, dacă prin aceasta se înțelege întrepătrunderea și absorbirea în conștiința noastră a spiritului vremii în care trăim.

Cred că luarea de contact în mod practicist, cu anumite aspecte din viață, nu constituie un factor obligator al procesului de creație pentru unii artiști.

Eu nu am văzut niciodată cum arată un oțelar și nici nu am intrat într-o uzină unde activează acești oameni, iar atunci cînd am simțit nevoia să exprim plastic imaginea unui oțelar al vremurilor noastre, nu am simțit necesitatea să cunosc acest fel de oameni, să-i văd cum muncesc, să stau de vorbă cu ei, să le cunosc gîndurile și aspirațiile — într-un cuvînt, să fac așa cum scrie la carte.

Nu am trecut prin această așa-zisă fază de documentare și totuși am realizat un oțelar, care după părerea criticii exprimă «un muncitor conștient de răspunderea lui și de menirea clasei sale, un erou pozitiv cu mare forță de generalizare socială».

Dacă aceste frumoase vorbe spuse de critică sînt juste, atunci exemplul pe care l-am dat întărește părerea mea asupra felului cum trebuie înțeleasă legătura artistului cu viața.

Cred că aici este vorba de ceea ce spunea, odinioară, pictorul Baba, adică de acele antene ale talentului cu care artistul sesizează și absoarbe, pe căi neobișnuite celorlalți oameni, elemente intime sau revoluționare din viață, necesare creației lui».

(Aurel Leon, *Confesiuni*, Ion Irimescu, *Cronica*, Iași, 23 martie 1973)

Dar și atunci cînd artistul întoarce spatele modelului, cînd face apel doar la memoria și fantezia sa, ca în lucrările amintite sau în portretele istorice, spiritul nostru este solicitat de doi poli opuși care păstrează unitatea creatoare: abstracția mentală și artistică, apreciind valoarea estetică, și plenitudinea vieții. Aceasta corespunde și altor două criterii. Primul precizează descriptibilitatea; o expresie, un detaliu conturează personajul cu precizie și o face recunoscut, îndeosebi din momentul în care știm pe cine descrie. Al doilea criteriu se referă la limbajul plastic, explicit sau implicit. Primul criteriu ne conduce la «expresia proprie», la caracterul psihologic, social, istoric. Al doilea ne conduce la aluzii, la alegorie, la tip. Să notăm că sculptorul nu le separă ci le caută asocierea și unitatea. În cel de-al doilea criteriu,

artistul introduce aluzia, sensul echivoc, obținând, prin acestea, valoarea distinctă a fiecărui portret.

Deci: portretele anonime, ca tipuri idealizate, portretele istorice și portretele contemporanilor sculptorului. În cadrul portretelor istorice, artistul adâncește documentul, urmărind însă concepția artistică a epocii căreia îi aparține personalitatea, ca la *Mircea cel Bătrîn*, unde artistul reactualizează «bizantinizarea» trăsăturilor, în spiritul reprezentărilor frescelor de epocă pentru a obține un stil, care, ca și la bustul lui *Cantemir*, să-l deosebească de portretele executate după modelele contemporane artistului, să-l arhaizeze și să-l localizeze istoric.

Acuitatea observației, precizia asemănării, frumusețea modelajului, finețea și sensibilitatea, grija pentru expresivitate, o întâlnim plenar în portretele realizate după model:

«Portretul, această minunată carte vie, în care se citesc cu ușurință toate trăsăturile și însușirile intelectuale și sufletești ale oricărui om, este pentru mine tema cea mai pasionantă de care rămân atașat și de care mă apropiu cu un sentiment de interiorizată comuniune, stabilind un permanent dialog între mine, lucrare și model».

Irimescu elaborează îndelung. Revine în execuție și reia modelul în mai multe variante. Majoritatea portretelor sînt azi *documente*: *N. Iorga*, *T. Arghezi*, *Șt. Luchian*, *Octav Băncilă*, *Alex. Cazaban*, *Jules Cazaban*, *D. Ghiață*, *G. Oprescu*, *D. Paciurea*, *V. Pârvan*, *G. Enescu*, *C. Baba*, *I. Agârbiceanu*, *Pictorul Boușcă*, *M. Sadoveanu*, *I. Jalea*, *Pictorul Clavel*, *dirijorul Antonin Ciolan*, *pianista Rodica Soutzou*, *Dinu Lipatti*, *Zeno Vancea*, *criticul O. Barbosa*, cărora le adăugăm seria „anonimă”: *Mariana*, *Tina*, *Malvina*, *Leana*, *Larisa*, *Daniela*, *Rada*, *Ana*, *Nina*, *Petruț*, *Sandra*, *Ilie*, *Lilita*, *Mihăiță*, *Xenia*, *Dragoș*, *Oana* ș.a.

În portrete simțim viața palpînd cu discreție, remarcăm surprize încîntătoare. Artistului nu-i place nici răceala modelajului, nici totala obiectivitate. El preferă să imprime portretelor o demnitate încărcată de farmec și afectivitate.

Sculptorul nu se detașează total de model. Îl păstrează sub priviri, construiește după el figura sau bustul și surprinde cele mai fine nuanțe ale caracterului. Trece apoi la interpretare, la integrarea unei idei, cu puterea unei viziuni și, cu multă prudență, se va îndepărta de model pentru a-l compune și a-l recrea, dîndu-i nu numai plasticitate dar și puterea de a evidenția mai clar adevărul.



«Cu toate că preocupările mi se îndreaptă cu precădere spre portretul realist, totuși desprinderea de ceea ce constituie reprezentarea strictă a realității îmi devine de multe ori o necesitate imperativă, spre a-mi putea da frâu liber imaginației, zburînd în voie pe meleagurile capricioase ale marilor tentații ale artei moderne.

...și dacă sînt tentat cîteodată să fac apel la un limbaj plastic a cărui vorbire, deși indirectă, o socot în anumite cazuri mai sugestivă pentru a reliefa mult mai puternic expresivitatea unui chip, acest lucru nu mă face să mă îndepărtez de realitate, ci din contra, socot și am motive de convingere că, prin aceasta, realitatea se ridică la o transfigurare al cărei potențial de comunicare atinge cîteodată limite nebănuite».

(Valentin Ciucă, *Un sculptor al omului* : Ion Irimescu, Cronica, Iași, 17 iunie 1977)

Artistul insistă asupra modelajului, făcîndu-l să vibreze expresiv ; uneori adaugă un detaliu, ca la Antonin Ciolan, unde mîna dreaptă, în mișcare, este în perfectă concordanță, ca expresivitate, cu calmul concentrat de pe chipul lui. Gestica mîinii, fără a avea vreo asemănare, ne amintește de *Beethoven*-ul lui Paciurea, dar

interpretarea dată de Irimescu dirijorului Ciolan se distinge prin calm, introspecție, aer majestuos. În majoritatea portretelor, artistul acordă interes special trăsăturilor feței așa cum realizează în portretul lui *Ion Agârbiceanu* sau a lui *Corneliu Baba*, unde fiecare urmă a mâinii sculptorului în timpul modelajului dobândește o mare putere de sugestie și de caracterizare.

Portretul *G. Oprescu*. Sobru și impozant prin mișcarea semeată a capului, cu ochii mici și pătrunzători, trăsătura energică a gurii, puțin ironică, lucrarea înfățișează pe omul de știință, singuratic, interiorizat, cufundat în observațiile și analizele sale, dispus să-și impună, orgolios, concluziile. Este, fără îndoială, cel mai autentic portret al criticului. Dar ceea ce atrage la acest portret, căruia îi alătur și pe cel înfățișându-l pe sculptorul *Ion Jalea*, este modul în care artistul modelează suprafața, o suprafață de o vibrație specială, pe care am mai întâlnit-o doar în portretistica lui *Paciurea* și *Anghel*.

Irimescu pare să răspundă îndemnurilor lui *Baudelaire* :

«Portretul, acest gen, în aparență atât de modest, are nevoie de o uriașă putere de pătrundere. Trebuie fără îndoială ca devotamentul artistului să fie mare, dar și pătrunderea trebuie să-i fie egală».

(Charles Baudelaire, *Curiozități artistice*, Editura „Meridiane”, București, 1971, p. 135)

Gestul, veșmintele, modelajul participă la particularizarea celui portretizat.

Printre portretele cele mai recente, care au constituit și motivul unor încercări anterioare de monumentalizare, se situează *Brâncuși*. Mai mult decât asemănare, artistul a intenționat un omagiu, o evocare, vizînd imaginea simbol de apostol, de mag al sculpturii, cu aluzii la figurile străbunilor daci. În bustul stilizat și perforat în spiritul soclurilor lui *Brâncuși* aflăm un amestec de inspirație populară și brâncușiană, ceea ce mărește simbolismul portretului.

Intenția de a sensibiliza portretul cu semnificații universale s-a manifestat la Irimescu, cu perseverență, în portretul *mamei*.

De la *Odihnă* la *Troiță*, sau de la *Maternitate* la *Fata cu figurină*, variantele sînt extrem de deosebite între ele. Stilizarea urmărește figurarea condiției materne. Compozițiile sugerează unitatea dintre mamă și copil, prin unitatea ritmului, prin ingeniozitatea alternanțelor. Sentimentul perfecției etice și estetice este fascinant.

«Mă pasionează această temă pe care am reluat-o în mai multe variante. Am dorit să redau un simbol al maternității. De aceea am

conceput întreaga compoziție pe verticală, figura mamei avînd prezența și semnificația unei coloane în spațiu. De asemenea, pentru a echilibra spațial întreaga lucrare, am conceput, pe orizontală, un joc de volume. Multe din lucrările mele conțin aceste forme care, înconjurînd zona propriu-zis figurativă, au rolul de a limita lumini, de a prinde umbre, de a crea un joc de forme cu rol oarecum decorativ».

(Ion Irimescu, *Sculptura, mărturie vibrantă a sensibilității contemporane*, convorbire de Marina Preutu, *Scinteia*, 8 februarie 1979)

Tema dragostei materne străbate întreaga creație a sculptorului. Ea revine cu insistență în cele mai diverse forme: *Mama și copilul*, *Dragoste maternă*, *Joc în grădină*, *Mărgelele*, *Omagiu mamei și copilului* ș.a. Două lucrări sînt însă excepționale în dramatismul lor: *Mama*, cunoscută și prin subtitlul *Nu vrem război și Pietă*, realizată în spiritul artei gotice, amîndouă îndatorate expresionismului.

Natura rămîne, prin excelență, reperul, depozitul de inspirație și de referințe, dar artistul nu imită, nu reproduce, el merge la esențial unde regăsește *omul* în coordonatele sale fundamentale. Natura poate fi oribilă, monstruoasă; un accident produce o diformitate deconcertînd pe artist atunci cînd acesta urmărește descoperirea adevărului. Îl poate neliniști, contraria. Ion Irimescu este însă animat de sentimentul ameliorării și al perfecțiunii.

IV. ARTA DE FOR PUBLIC

În 1974, răspunzând la întrebarea cum definește monumentul, Ion Irimescu sublinia :

«Arta monumentală, artă de for prin excelență, mi se pare cea mai în măsură să influențeze eticul prin intermediul esteticului».

(Ion Irimescu, *Interviu*, consemnat de Marina Preutu, *Scinteia*, 26 decembrie 1974)

Arta monumentală în creația lui Irimescu corespunde unui program social educativ. În aceste scopuri, artistul a abordat monumentul drept un capitol aparte : 1907, *Lupeni*, *Monumentul comemorativ* de la Slatina, statuile compoziționale : *Brâncuși*, la București și Tg.-Jiu, *Cantemir*, la Milano și București, *Sadoveanu*, la Fălticeni, *G. Enescu*, la Vatra-Dornei, busturile monumentale *Veronica Micle* și *M. Sadoveanu*, la Iași, *I. L. Caragiale*, la Cluj, *V. Pârvan*, la Constanța, *C. Brâncuși*, la Tg.-Jiu, *N. Iorga*, *D. Cantemir*, *N. Titulescu* și *Mircea cel Bătrîn*, la București, *Mircea cel Bătrîn*, la Rîmnicu-Vâlcea și unele compoziții monumentale : *Maternitatea*, la Mangalia, *Mama cu copiii*, la Neptun, *Muzica*, în două variante, în parcul Muzeului muzicii din București, ori lucrări independente, dar concepute ca statui monumentale, *Cântarea României*, *Victorie*, *Oțelar*, *Sudorița*, *Domnița*, *Cioplitorul*.

Chiar și din enumerarea succintă a lucrărilor concepute a fi monumentale, deducem că spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, care au înțeles că monumentul comportă grandoare și fast iar obiectivul politic primînd Irimescu a căutat simplitatea, apreciind cu precădere expresia plastică a fizionomiei, preferînd autonomia sculpturii în cadrul arhitectural, modestia. O asemenea atitudine a favorizat preferința portretului, mai rar a simbolurilor.

În monumentele sale de proporții, *Lupeni* sau *1907*, importante rămân figurile umane :

«Monumentele pe care le-am făcut : monumentul de la Lupeni, cel de la Craiova, 1907, toate sînt legate de om, de psihologia lui, de manifestările lui, de lupta lui, de conținutul lui».

(Ion Irimescu, *Întoarcerea la izvoare*, *Cronica*, 21 martie 1975)

Irimescu a refuzat, în general, participarea la concursurile de monumente. În rarele cazuri, cum a fost participarea, alături de C. Baraschi, Emil Mereanu, Ostap Andrei, Olga Porumbaru, Gavril Covalschi, Ada Geo, C. Lucaci, I. Dămăceanu, Vl. Predescu și Cristea Grossu, la prezentarea proiectelor pentru *Monumentul eroilor ceferiști*, rezultatul a fost negativ, dacă nu chiar lamentabil, deși proiectul său a fost ales ca cel mai bun, ceea ce l-a determinat pe Petru Comarnescu să scrie, în aprilie 1959, în «Contemporanul» următoarele, referitoare la Proiectul său intitulat *Făuritorii* :

«La soluția oglindirii luptei Țădușă de muncitorii ceferiști printr-o acțiune complexă și dramatică a ajuns autorul grupului sculptural purtînd ca motto «Făuritorii». El a înfățișat unsprezece muncitori greviști, bărbați, femei, ucenici, majoritatea înfruntînd mai departe, cu tărie, cu conștiință, cu liniște, atacul, neclintiți la datorie, în timp ce unul dintre ei, care se află la mijloc, a căzut rănit și este purtat de ceilalți tovarăși. Masa aceasta de muncitori este înfățișată în două grupuri, între care se află rănitul. În felul acesta, unitatea luptătorilor capătă mai multă mișcare și varietate de expresie, iar acțiunea și narațiunea se amplifică, sculptorul avînd grijă ca pe toate laturile să existe personaje vii, expresive, în diferite atitudini combative, știind bine că monumentul trebuie văzut din toate părțile și că este menit a fi așezat într-o piață, iar nu alipit (adăugit) unui perete orb».

De fapt, cuvintele lui Petru Comarnescu întăresc observația că sculptorul a fost preocupat intens de figura umană mai mult decît de formele arhitecturale spațiale și geometrice ale monumentului.

Sculptorul a privit cu interes întreaga evoluție a artelor monumentale în România, care a presupus o tot mai activă integrare în arhitectură, primînd spiritul de echipă, colaborarea între arhitect și sculptor, pentru rezolvarea modernă a spația-



DESEN, 0,17 x 0,22, M.F.

lității. Din acest punct de vedere, Ion Irimescu a preferat autonomia sculptorului, el nu a vrut și nu a acceptat să se subordoneze arhitectului. Ba, în numeroase ocazii a intrat în conflict cu acesta, asupra modului în care i-au fost amplasate sculpturile sau asupra confecționării soclurilor. Poate, și din această cauză, monumentul nu a constituit, în creația sa, capitolul cel mai important. El nu a putut nega însă că problemele sculpturii monumentale sînt de stringentă actualitate pentru activitatea educativă, pentru promovarea sentimentelor patriotice, cu atît mai mult cu cît problemele au cunoscut dezbateri și pe plan mondial, deoarece la începutul secolului nostru arta monumentală cunoscuse un regres, pe de o parte din cauza revoluției industriale care a subminat cooperarea dintre arhitect și artist, pe de altă parte, procesul de individualizare a creației moderne l-a îndepărtat pe artist de arhitect îndreptîndu-l mai mult spre intimitatea atelierului și a expozițiilor. Fenomen care l-a afectat și pe Ion Irimescu și pe alți artiști.

Față de modalitățile de realizare a monumentului în trecut, evoluția artei a adus o mai mare diversitate de subiecte, dar a încurajat și dorința de autonomie a artiștilor în concepțiile lor asupra sculpturii monumentale. Irimescu nu a fost grăbit, nu a făcut salturi spectaculoase, a fost preocupat să continue trecutul asimi-

lînd ceea ce a avut acesta mai original și mai valoros dar a făcut un pas înainte. Înainte, spre ce ?!

Rezolvarea părea să vină de la ideea că arta monumentală este o artă de for public, o artă patriotică prin esența ei solicitînd compoziții grandioase, dinamice, un ritm alert al gesturilor, un nou echilibru și o nouă arhitecturare. Greutatea a constat în situația că tradițiile sculpturii românești erau mai sărace decît pe alte meridiane, îndeosebi în domeniul sculpturii spațiale, tridimensionale; în schimb, erau foarte bogate în elemente decorative, în motivele ornamentale caracteristice artei meșterilor în cioplitul lemnului și tăierea pietrei. Aceasta explică cum în unele monumente — 1907, *Brâncuși* sau la statuile *Domnița*, *Cioplitorul*, Ion Irimescu a introdus și elemente caracteristice ornamenticii populare.

Sculptura monumentală s-a rezumat, ca tradiție, pentru el, la lecțiile lui Paciurea, pe care le-a citat deseori în convorbirile și amintirile sale :

— Vezi, capul, pieptul, burta, picioarele, totul trebuie să fie la locul său.

— Privește și înțelege natura ; înțelegînd-o vei vedea că totul este simplu.

— Uită amănuntele, reține permanentul.

— În artă nu trebuie să fie decît adevăr. Încolo nimic nu are importanță.

Am căutat să înțeleg aceste cuvinte și, cînd le-am înțeles, au constituit pentru mine învățătura unor cărți întregi».

(Ion Irimescu, *Amintiri din timpul uceniei*, *Arta plastică* nr. 12, 1964, p. 588)

Irimescu a fost, într-un cuvînt, preocupat mai mult de monumentalizarea unei figuri, în spiritul lecțiilor lui Paciurea, decît de tendințele moderne de arhitecturale și de introducerea simbolului. Atitudinea este evidentă chiar și atunci cînd a primit comenzi de monumente pentru reprezentarea unor personalități istorice a unor momente de luptă socială. El întreprinde o analiză lucidă a temelor dar nu se înstrăinează de mijloacele limbajului său plastic.

Elementele stilizării, sintezei, modelajului expresiv se vădesc strălucit în monumente ca *Lupeni*, 1907, *Mircea cel Bătrîn*, *Brâncuși*, *Cantemir*.

Într-o zi însoțită de toamnă, la 20 octombrie 1967, am asistat la dezvelirea monumentului *Brâncuși*, în parcul Herăstrău. Evenimentul, înscris în manifestările

Colocviulul internațional Brâncuși, atrăsese un public numeros, printre care și câțiva sculptori și artiști străini. Cuvintele rostite de maestrul I. Jalea și de alții au dat acelei zile de duminică un aer festiv, sărbătoresc. Autorul lipsea însă. În atelier, închis în sine, exagerat de modest, singur, lucra la alte noi lucrări. Mult timp nu a fost înțeleasă această lucrare. Compusă din două piese: figura lui Brâncuși, alungită și stilizată în factura modelajului său specific, avînd o monumentalitate maiestruoasă, încadrată de a doua piesă, o arcadă de poartă populară românească, un arc de triumf ca o aureolă, impuneau întregii lucrări sensuri noi, profunde, iar formei monumentului, caracterul de sinteză al artei lui Irimescu. Nu întîmplător, pe piatra pe care se sprijină mîinile lui Brâncuși, sînt înscrise cuvintele sculptorului de la Hobîța: «Am sculptat forme pentru a da bucurie oamenilor».

«Am încercat, succesiv, precizează Irimescu, să mă apropiu cînd de reprezentarea mai fidelă a chipului, cînd de o evocare mai simplificată a personalității lui Brâncuși. Încercarea de a-l portretiza pe Brâncuși este un examen foarte dificil. Brâncuși nu înseamnă pentru noi doar un simplu chip, ci una din marile valori ale sculpturii contemporane. Iată de ce orice reprezentare a lui trebuie să treacă de la simpla înfățișare fizică spre ceea ce Brâncuși a însemnat ca artist. Sculptura pe care am realizat-o cu ani în urmă (amplasată în parcul Herăstrău) se dorea mai mult decît o evocare a celui care a fost Brâncuși, din perspectiva semnificațiilor pe care arta lui o poate avea pentru noi. Acesta este sensul portalului și coloanei reprezentate acolo. Era deci mai mult un simbol decît o reconstituire fidelă a trăsăturilor chipului»

(Ion Irimescu, *Unda uriașă a lumii a găsit o expresie nouă, o expresie Brâncuși*, Scnteia, martie 1976)

Portretul lui Brâncuși îl aflăm în mai multe variante și în numeroase studii, mărturie a celor afirmate de artist. În același mod l-au preocupat și figurile istoriei.

Portretul istoric, după figura «bizantinizată» a lui *Mircea cel Bătrîn*, aceea a lui *Dimitrie Cantemir*, a adus în sculptura românească o nouă afirmare. Cu capul semeț, împodobit cu o princiară perucă pe umerii vînjoși, ca o aureolă a maturității demne, cu platoșă și cu o mantie în falduri, ale cărei poale sînt strînse în față și ținute de mîna stîngă în timp ce dreapta se sprijină pe o carte pe care scrie: «*Descriptio Moldaviae*», Dimitrie Cantemir, așa cum l-a conceput și înfățișat Irimescu, trece dincolo de similitudinea detaliilor documentelor păstrate, exprimînd simbolic portre-

prir
un i
ean

tul celui care a întruchipat umanismul european și, implicit cel românesc, în urmă cu trei sute de ani.

Pentru sculptor a fost o muncă aspră și de meditații intense, atât asupra documentelor existente, cât și asupra concepției sculpturale în care să reprezinte compozițional și monumental, ca proporții, pe omul politic conducător de stat, pe cărturarul și savantul, pe patriotul și luptătorul consecvent și exemplar pentru emanciparea țării sale, culme a gândirii europene. La figura plină de demnitate, iluminată de o puternică gândire interioară, Irimescu a ajuns după parcurgerea documentelor, a unor portrete de epocă, gravuri.

Cu ani în urmă, interpretînd gravurile de epocă, îndeosebi cea mai cunoscută, cu inscripția în germană, îmbrăcat în costum occidental, cu platoșă, mantie, perucă, în picioare în fața unui pupitru cu cărți, Irimescu realizase un alt bust, de proporții intime, care se află așezat în holul Marii Adunări Naționale. De la acest bust la lucrarea monumentală ridicată în București, artistul a făcut un salt calitativ, așa cum avea să se întâmple și cu statuia realizată pentru Biblioteca ambrosiană din Milano.

Dintre documentele vremii, care-l înfățișează sau descriu pe Dimitrie Cantemir reproduse în mai toate publicațiile ce au tratat vasta sa operă, cele mai multe îl arată în costum boieresc oriental, așa cum îl redă gravura înfățișînd întîlnirea lui Petru cel Mare cu Dimitrie Cantemir, la Iași. Irimescu a ales-o însă pe cea mai expresivă.

Dimitrie Cantemir se îmbrăca în mod obișnuit într-un amestec de orientalism și occidentalism. N. Iorga îl descria astfel pe Cantemir, inspirîndu-se după un portret găsit la Rouen :

«Îi mijise mustața spină, părul în bucle largi îi atîrna pe umeri și lateral, dîndu-i înfățișarea cum o găsim în picturile. . . olandeze. Ochii au căutătura de cercetare neobosită, mîndră, fața se subție într-o bărbie ascuțită, de viță. Are haina de brocart de aur a situației sale și sabia feciorului domnesc : cravata înfioată la gît spune de legături prețioase cu saloanele ambasadei și coloniei franceze, care a impus cultura Parisului în casele vechiului italianism bizantin. Dar pe buclele crețe ale perucii, sistem Ludovic al XIV-lea, turbanul alb și albastru arată contactul cu cealaltă cultură : a Stambulului»

Figura lui Cantemir a preocupat și pe alți sculptori contemporani. La Cluj, Mircea Spătaru, într-o încercare marcat individuală, la Iași, Vladimir Florea. Irimescu însă a reușit, la proporțiile monumentului, generalizarea atât de clară și expresivă a diplomatului, oșteanului și cărturarului. «Filozof între regi și rege între filosofi» — îl caracteriza diploma acordată, lui Cantemir, de Academia de științe din Berlin, al cărui membru a fost ales în 1714.

Am putea insista făcînd analize asemănătoare și asupra celorlalte busturi monumentale, cu mențiunea că pe unii dintre cei portretizați, sculptorul i-a cunoscut : Iorga, Sadoveanu, Brâncuși, Pârvan, Lipatti. Credem însă că în *Cantemir* se întîlnesc toate marile calități de monumentalist ale lui Irimescu.

Monumentalitatea realizează, în statuia sa, impresia de forță, de vitalitate și spiritualitate profundă, entuziastă și copleșitoare.

V. EUTERPE

Artistul a manifestat o vocație specială pentru tema muzicii, devenind reprezentativ în sculptura românească prin rezultatele numeroase, diverse și originale :

«Există, în activitatea mea, două teme care mă pasionează și pe care le reiau periodic, pentru că nu am ajuns încă la o expresare care să mă mulțumească : Maternitatea și Muzica... Îmi place muzica de bună calitate.... Îmi place cu deosebire muzica clasică, subtilitatea lui Debussy sau Ravel, romantismul lui Berlioz sau Ceaciovski».

(Ion Irimescu, *Sculptura, mărturie vibrantă a sensibilității contemporane*, Scnteia, 8 februarie 1979)

Artistul a creat un adevărat univers al muzicii : portrete și statui de muzicieni, simboluri și alegorii, personificări mitologice. De la *Cântec trist*, un fel de bccitare cu privirea rugătoare spre cer, la *Euterpe*, printre ultimele sale lucrări, de la *Enescu*, la *Fata cu harfa*, muzica s-a infiltrat în gândirea și creația sculptorului ca un lucru esențial al artei și al existenței. Meditația asupra omului, a condiției și naturii sale spirituale, a eminenței și umilinței sale, a bucuriei și tristeții sînt strînse în aceste forme ce sugerează, prin gestică personajelor, prin ritmul volumelor, prin luciul strălucitor al polisajului, muzica. Dar oare ce a înțeles artistul prin muzică ?

«Ea constituie pentru mine o încîntare spirituală, sirgura destindere după multe ore de lucru încordat».

Evident, aceste cuvinte se referă mai mult la ascultarea muzicii decît la «transpunerea» ei în sculptură.



DESEN, 0,23 × 0,16, M.F.

Irimescu, natură reflexivă, nu vrea să ilustreze direct observațiile sale, el meditează asupra expresiei sculpturale, o trăiește la nivelul gândirii și emoției și, atunci când devine intensă o comunică, o exteriorizează ca rezultată persistentă a unor concluzii.

În reprezentarea personajelor ce simbolizează muzica, artistul s-a oprit la Apollo, Orfeu și Euterpe. Și, nu ne miră, cum în continua aprofundare a expresiei, sculptorul devine pitagorician, avînd să considere muzica o armonie a ritmului în concordanță cu armonia universului, căreia îi acordă o plenitudine inteligibilă și sensibilă prin personificarea ei într-o ființă umană —eroul mitologic sau cel mai des o fată cîntînd din liră —stilizînd, ritmînd suprafețele, obținînd raporturi geometrice între goluri și plinuri, între cercuri și linii. La început era preocupat de sensul

realist și social al muzicii reprezentând imagini concrete, idilice, narative, apropiate sculpturii expresioniste germane cu tema muzicii, așa cum observăm în lucrări ca *Pastorala*, *Cor*, *Concert*, *Cîntăreți* reprezentând grupuri de cîntăreți, în urmărirea mai mult a semnificației sociale pe care o reprezintă muzica în rolul mediator pe care-l are în lărgirea comunicării și uniunii între oameni. Apoi, artistul a părăsit această temă și, prin reprezentarea eroilor mitologiei, ajunge la sensul universal al ritmului și armoniei. *Euterpe* este generalizarea și abstractizarea împinse la limitele renunțării posibile, de către artist, a reprezentării figurii umane. Ca și la celelalte sculpturi intitulate *Muzica*, *Orga*, *Elegie*, *Cîntarea României*, *Nostalgie*, înfățișînd o față sau două cîntînd la un instrument, la liră, cîteră, chitară, harpă. *Euterpe* ține în brațe lira. Ca plasticitate lira a permis artistului un joc inventiv de linii și volume.

Harpa, ca și lira, are semnificații de legendă. Zeii sau mesagerii lor cîntau din harpă «lumea somnului» pentru a adormi pe cei ce-i ascultau. Harpa, ca și lira, mai avea sensul legării pămîntului de cer. Folosirea ei de către artist, în a doua perioadă a preocupărilor sale pentru ilustrarea temei muzicii, ne îndreptățește să considerăm că a ajuns, în această a doua perioadă, la o înțelegere superioară a armoniei ca inserție a spiritului uman în armonia universului. Aceste instrumente au fost la toate popoarele simbolurile legării omului de univers. Eroii din Eddas voiau să fie arși cu o harpă pentru a fi conduși de sunetele sale spre o altă lume.

Dar cum ar fi fost plastic posibil ca artistul să sculpteze un instrument atît de mare ? Cît ar fi fost de necesară această înfățișare naturalistă ? Sculptorul a fost preocupat de această problemă. O demonstrează lucrarea intitulată *Harpa*. Ea ne arată și procesul de stilizare a formei sculpturale pentru a ajunge la esența temei, la semnificația ei. Artistul înlătură total instrumentul, lăsînd numai gestică mîinii cu degetele întinse orizontal sugerînd atingerea coardelor. Capul este și el aplecat, paralel cu degetele într-o sublimă ascultare. Restul trupului pare a sugera materialitatea instrumentului. Sugerarea instrumentului, prin eludare, o aflăm și la alte lucrări : *Orga I* sau *Orga II*.

Nu întîmplător artistul a introdus în creația sa lira. În lumea terestră, așa cum o concepe și artistul, lira reprezintă o aspirație. Sunetele pe care le scoate lira simbolizează măiestria și personalitatea. Sunetul pe care-l scot harpa, lira sau cîtera are la originea lui, prin faptul că presupune armonia, legătură cu universul. Asemenea sensuri au avut pentru artist o mare valoare spirituală. El a reprezentat-o pe *Euterpe*, nu cum este înfățișată la Muzeul din Roma, ținînd în mîna stîngă un flaut,

atributul ei distinctiv, și purtînd o coroană de flori pe cap, ci ținînd în mîini, extrem de stilizate, o liră. Euterpe prezida serbările grecești și acompania cortegiul lui Dionysos. Artistul a îmbinat în lucrarea sa sensul poeziei lirice, pe care Euterpe îl avea atunci cînd era plasată în cortegiul lui Apollo. Tema Euterpei — fata ca liră sau citeră — este frecventă, în diverse variante, în creația lui Ion Irimescu. Asociată lui Orfeu, lira devine și simbolul poeziei. Preocupat mai mult de expresia plastică a poziției în care se integrează lira, artistul acordă mai puțină atenție numărului de coarde, de obicei trei sau patru, și nu șapte, cum prevedea legenda pentru a corespunde celor șapte planete. Am merge prea departe să ne gîndim că artistul alegînd patru coarde, așa cum apare în *Muzica I*, *Muzica II*, *Elegie I* ș.a., a apelat la semnificația nașterii celor patru anotimpuri și prin armonioasa lor alcătuire să reprezinte acordul perfect al lumii.

În realitate, lucrările sculptorului cu această temă reflectă inspirația poetică și muzicală pe care i-o inspiră lira în mîna unei tinere fete.

Exemplul creațiilor lui Paciurea și Brîncuși pot avea și ele un rol în preocupările lui Ion Irimescu cu privire la concepția asupra destinului uman asociat surselor mitologice, miturilor și legendelor. Astfel, nu ne mai surprinde a-l vedea pe artist reluînd teme ca *Euterpe*, *Apollo*, *Făt-Frumos*, *Saphó*, *Icar*, *Orfeu*, *Leda* ș.a.

Paciurea și Brîncuși și, nu numai ei în primele decade ale secolului nostru, Bourdelle în Franța, Ion Jalea, C. Medrea, C. Baraschi, B. Caragea, M. Constantinescu la noi, au insistat asupra exprimării mai profunde și în mod original a esenței eroilor mitici și legendari ai mitologiei. Am putea asocia acestei atmosfere spiritualizate de iluminările mitologiei și originea moldoveană a sculptorului Ion Irimescu, a acelor locuri cu tradiții și credințe foarte apropiate celor mitologice, de unde și rapida trecere de la prezent la trecutul legendar, la această căutare permanentă a prezentului și prin formele primordiale. Mitologia i-a dat artistului o anume capacitate și libertate a imaginației și experimentării formelor sculpturale.

Să recapitulăm temele lui Paciurea : *Pan*, *Himerele văzduhului*, ale *apei* și *pămîntului*, *Sfinxul*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Crist* ș.a. Să amintim de asemenea succint lucrările lui Brîncuși : *Cariatida*, *Leda*, *Ulisse*, *Himera*, *Prometeu*, *Narcis*, *Adam*, *Eva*, *Laocoon*, *Socrate*. Să rememorăm și unele dintre lucrările lui Bourdelle, în mare vogă și de mare prestigiu pentru studenții români sosiți la Paris în deceniul doi : *Hercule*, *Penelopa*, *Apollo*, *Centaur*, *Muzele*, *Meduza*, *Saphó* ș.a.

O atmosferă ispășitoare, propice, dominatoare pentru sculptorul român ! Irimescu s-a încadrat repede, tentat de teme înaintașilor săi și dornic să răzbată la sensurile universale pe care le puteau reprezenta : *Apollo*, *Euterpe*, *Saphó*, *Icar*, *Pegasul*, *Centaurul*, *Bacantă*, *Orfeu*, *Leda* ș.a.

Merită a fi subliniat că această tentație nu a rămas doar un capriciu sau o încercare a forțelor în tinerețea sa de sculptor, ci a existat o preocupare permanentă, continuă a artistului, insistând, revenind, reluând aceeași temă în mai multe variante, urmărind a înțelege în profunzimea lor sensurile mitice și prezente ale eroilor mitologiei. A văzut în acești eroi nu atât o expresie a trecutului cât modalitatea de a trăi spiritual în prezent, a fi modern.

Dar ce înțelege artistul prin tradiție ?

«Cred că atunci când vorbim despre artă, despre tradiție, nu trebuie să înțelegem numai cea națională. În decursul istoriei artelor, începând de la mărturiile geniului creator al omului primitiv, din peștera de la Altamira și pînă în zilele noastre s-au consemnat definitiv niște cuceriri de bază ale artei, valabile imuabil pentru forța și adevărul lor, pentru toate tipurile și toate popoarele. Părerea mea este să mergem pe linia marilor tradiții universale».

(Sorin Stănescu, *Interviu cu Ion Irimescu*, Amfiteatru, București, noiembrie 1980)

Deși acceptă să apeleze nestingherit la sursele tradiției, preferă pe acele cu semnificații eterne : muzica și lirismul la *Euterpe* ; poezia, geniul artistic, idealul tinereții, al frumuseții și progresului la *Apollo* ; poezia legendelor la *Orfeu*, pe care însă sculptorul l-a conceput într-o stare de sacrificiu, de transă, înălțat pe o diagonală avînd lira căzută la picior, simbolizînd astfel drama ; imnul adresat frumuseții la *Saphó* ; la *Moise*, reluat în mai multe variante, a văzut morala legislatoare. Această ultimă lucrare se apropie de expresionism prin dinamismul, prin încordarea ei. În *Pegas* artistul sugerează inspirația poetică eliberatoare. Ferocitatea, forța animalică, fabuloasă, aparținînd miturilor, va fi întruchipată de *Centauri* ; dorința eliberării și a zborului, de *Icar* ; trădarea la *Cain*, dragostea și pulsunile umane la *Leda*.

Apollo e luminiscent ca un zeu solar, zeu al luminii, chiar dacă la origine era un simbol lunar. El este imaginat de sculptor ca reprezentînd echilibrul și armonia dorințelor fără să suprimă total pulsunile umane. În legende, Apollo traversează cerul pe un car strălucitor ; Ion Irimescu elimină carul și-l imaginează aerian, în

picioare pe Pegas, tînăr, frumos, înțelept, un adevărat zeu, simbol al victoriei asupra violenței, al stăpînirii de sine, al entuziasmului și avîntului. Asocierea cu Pegasul ridicat pe două picioare îi acordă un și mai mare avînt. Toate forțele vieții se conjugă în figura sa pentru a sugera și mai convingător echilibrul pe culmile avîntului. În compoziția lui Irimescu, Pegasul este erou el însuși. Lucrarea se intitulează *Pegas și Apollo*. Calul înaripat, ca în legendele grecești, simbolizează fecunditatea și elevația. Apollo se află situat între aripile Pegasului, părăind a fi luat în zbor de acesta, împreună dînd un și mai mare avînt dorințelor și pasiunilor. Compoziția are la baza sa un soclu aparte, sugerînd centrul lumii.

Ideea de înălțare, de avînt și biruință, i-a permis într-o lucrare asemănătoare, dcrința de a înfățișa *Victoria*. Aici, în loc de liră, pe calul învolburat, Apollo, care s-a transformat într-o femeie, ține în mîna o spadă. Cal, om și muzică apar la sculptor și în lucrarea reprezentînd *Centaureasa cîntînd din nai*. Centauresele erau femeile monștrilor mitologiei, al căror cap și bust aparțin oamenilor, restul cailor. Sculptorul a făcut unele licențe de la reprezentările mitologice introducînd brațele ce țin naiul din care cîntă. Naiul este strîns legat de centauri prin aceea că reprezintă simbolul pădurilor și munților. În silueta centauresei, ea avînd bustul aplecat în diagonală și în sens contrar față de trupul calului, sesizăm un aer de tristețe și melancolie, învăluite în cîntec.

«Riguros cu sine însuși și cu materia pe care o lucrează și în care crede, compunînd după legi atent selectate și valorificînd simultan poezia conținută a subiectului, Irimescu operează predilect cu sinteze, cu ipostaze metaforice, fie că ne referim la activitatea anterioară (mai apropiată de tradiția sculpturii), fie că ne ocupăm de ultimii ani ai creației, ani de inovație și de permanentă decantare subiectivă. Există la acest artist discret și pasionat o preferință pentru elementul simbolic, pentru alegrie și printre teme favorite, cea a principiului matern, a fertilității agreste ocupă un loc central».

(Virgil Mocanu, *Sculptorul luminii*, România literară, nr. 9, 1 martie 1973)

Aparenta opoziție dintre forma sculaturală și narație merită a fi subliniată. Deseori se ignoră că, în epoca actuală, o sculptură reprezintă, în primul rînd, o formă spațială și mai puțin ilustrarea unei acțiuni. Opoziția nu este însă decît de semnificație, fiindcă, orice configurare a unei idei, legende sau povestiri nu va fi decît o formă

pură, spațială, autonomă. Mai important va fi aspectul material, exterior, care determină semnificația conținutului și nu atât descripția. Acest aspect material aparține unui ansamblu de elemente, îmbinate subiectiv de artist. În ansamblul imaginii sculpturale există un sens global, unic, pe care limbajul îl detaliază, îl amplifică sau îl diminuează. La Irimescu temele se integrează sensurilor particulare ale sculpturii, ale imaginii globale. Sculpturile sale nu evocă ceva «existent» și nici nu *ilustrează* legenda, ele redau «realități» care nu au o existență ca atare. Cal, liră, femeie sînt elemente reale, dar în ansamblul imaginii ele nu au o realitate concretă ci exprimă sensuri care freamătă volumele sculpturii.

Icar reprezintă un om frînt în căderea și în izbirea de valurile mării, dar artistul în acest ultim zvicnet de viață, l-a imaginat, pe fiul lui Dedal, în nebunia și grandoarea acestuia, în ambiția de a fi zburător și a ajunge la soare, sfișind lamentabil. Tema a fost pentru sculptor prilejul unei compoziții spațiale. Limbajul folosit, linii frînte, goluri sugerează imaginea ambițiilor deșarte ale spiritului, deformarea psihicului și nebunia grandorii.

Sf. Gheorghe e un luptător. Imaginea este fantastică și realistă în același timp, dar sensul de luptă este imaginat prin ritmul dinamic al liniilor, de aripile în evantai ale balaurului căzut, de coama învolburată a calului, de mișcarea brațului eroului și de gîtul în arc al balaurului. Cercul, atât de intens folosit aici, este și un simbol al timpului care se întoarce, sugerînd imaginea fără sfîrșit a luptei. Cercul ce se strînge în jurul eroului semnifică și sentimentul de protecție. Dar cercul nu este perfect. Toate acestea fac ca imaginea să devină grandioasă și eroică. Lucrarea a mai fost intitulată și *Lupta cu balaurul*, așa cum apare în Muzeul din Fălticeni. De fapt legende-le și miturile au fost prilejuri permanente pentru sculptor :

«Sensibil portretist sau riguros constructor de monumente, artistul nu și-a refuzat, ba dimpotrivă, incursiunile în legendă, în mitologie sau în lumea de vis, construind de fiecare dată imagini în care se rostește plener știința volumelor, subtilitatea ritmurilor, tandra mîngiere a suprafețelor».

(Vasile Drăguț, Ion Irimescu, Arta nr. 12/1981)

Pe lîngă expresivitatea suprafeței, desăvîrșită prin polizare, Ion Irimescu acordă o atenție specială expresiei mîinilor și gestului vibrant al degetelor, al mîinilor care ating lin coardele lirei, al mîinilor ce mîngie copilul ținut în brațele mamei și, să nu ne mire, artistul le elimină la unele lucrări, preferîndu-le numai cînd ele pot



DESEN, 0,50 × 0,30, M.F.



AUTOPORETRET, desen, 0,23 × 0,16,
M.F.

sugera o emoție în deplinătatea ei, atunci când obține un limbaj acordat îndeosebi temei muzicii, când acestea se concentrează pe coardele instrumentului, sau indică ritmul ca în statuia lui *G. Enescu* sau în bustul lui *Antonin Ciolan*, ori ridicînd spada ca în *Mircea cel Bătrîn*.

Ascetismul formei, geometrizarea sînt evidente și într-o altă lucrare care, ca temă, pare a le rezuma pe toate cele amintite pînă acum. Ne referim la relieful plat, cu un desen săpat adînc, intitulat : «*Poezie, iubire, muzică*», datînd din 1979, reprezentînd în trei etaje, poezia : o femeie cu o carte deschisă, dragostea, o pereche de tineri îndrăgostiți și muzica : o cîntăreață cu liră. Lucrarea relevă pe artistul romantic adînc preocupat de a realiza o sculptură de aspirații spre universal. Atît de sugestiv și de deplin sugerată de *Euterpe*, simbolul armoniei și al talentului.

VI. DESENATORUL

Pasiunea pentru desen a fost constantă. În tinerețe expunea desene, apoi a renunțat un timp, ca în ultimii ani să revină cu o tinerească vervă. Cele mai multe desene se găsesc azi în Muzeul de la Fălticeni.

«Cercetînd desenele lui Ion Irimescu nu ne e greu să descifrăm în preferința pentru incursiunile îndrăznețe, puternic marcate, care scot în prim plan anumite părți ale trupului, pasiunea secretă pentru o articulare mai complexă a maselor, pentru ceea ce am îndrăznit să numim înțelegerea compoziției ca un montaj de părți înregistrate din unghiuri de vedere diferite, din perspective mereu schimbate».

(Eugen Schileru, **Irimescu**, Editura Meridiane, București, 1969, pag. 13)

La Ion Irimescu, între sculptură și desen există o unitate structurală.

«Fără a mă considera grafician, m-am preocupat în permanență cu mult interes și pasiune de desen, aproape sub orice formă de exprimare.

Acesta este mijlocul cel mai prompt de a nota cu ajutorul liniilor, umbrelor și cîteodată al culorilor, prin însăilări mai mult sau mai puțin spontane, un gînd sau o idee, o impresie fugitivă sau o trăire în fața naturii.

Desenul fiind punctul de plecare la elaborarea oricărei lucrări, el rămîne zi de zi însoțitorul cel mai nelipsit al întregii noastre activități»

(Aurel Leon, **Confesiuni, Ion Irimescu**, Cronica, Iași, 23 martie 1973)

Irimescu nu ia în considerare opoziția între blocul de piatră sau de bronz și foaia de hîrtie, după cum nu crede a exista o ierarhie, ca valoare artistică, între figurile parnasiene ale sculpturilor sale și semnele imponderabile și adesea esoterice ale desenului.

Aceeași lumină este căutată în desen, aceeași în bronzul polizat ; liniile desenelor sînt ondulate ca și volumele sculpturilor iar atunci cînd desenul are un contur decis și energic amintește de înscrierea energică a volumelor în spațiu. Scara valorilor și a performanțelor artistice este principiul de bază al creației sale. Desenelor le animă suprafața cu tuș în degradeuri sau hașurări, ca și la unele sculpturi, și așa cum colorează unele sculpturi, tot astfel introduce creioanele colorate sau acuarela, îndeosebi în cazul peisajelor. Orice lucrare este o victorie a cercetării, chiar dacă unele din desenele sale au un caracter turistic, fiind simple însemnări de călătorie.

Liniile elegante ale siluetelor feminine, nuanțate cu discreție printr-o culoare pastelată, au seducție. Figurile sînt fragile, par imateriale, plutind într-un spațiu liber, neutru.

Desenul facilitează pătrunderea în stările de extaz. Uneori domină nostalgia, ca aparținînd unei lumi romantice, idealiste, alteori primează lirismul ; nu sînt străine nici fabulațiile. Irimescu reține esențialul : mișcarea și conturul. Suculența imaginației sale interpretează natura și stabilește ordinea grafică. Adoră efectele contrastului între albul hîrtiei și opacitatea culorii, apreciază fuga continuă a negrului ce încercuiește siluetele conferindu-le o intensă și energică vibrație, speculează efectul grafic ce se concentrează în ritmul liniilor și în orchestra valorilor cromatice.

Din desenele sale se desprinde un *vis* senin, luxos, o plăcere a jocului liber, o satisfacție naivă. Nu agreează modernismul de reclamă. Desenele înfățișînd cîntăreți și dansatori, jocuri cu copii, pegași, scene de interior, manifestă unitatea omogenă a limbajului grafic. Majoritatea lor exaltă un sentiment al poeziei mitice, de unde și asemănarea cu imaginile de pe vasele desenate și pictate ale Greciei antice. Desenele exclud drama.

Înainte de cel de-al doilea război, desenul fusese pentru artist o activitate constantă de atelier și expozițională. A renunțat un timp pentru a reveni în ultimul deceniu cu o pasiune intensă. Sculptorul precizează :

«Desenul reprezintă pentru mine prima concretizare a unor idei pe care urmează să le transpun apoi în sculptură».

Dar nu s-a petrecut întotdeauna astfel. Desenul a câștigat, în timp, autonomie. Irimescu a fost și un susținător al desenului ca mijloc de formare a personalității. Ca profesor, el a scris deseori pentru folosirea mai largă a desenului în școală :

«Desenul artistic mi se pare mai important, pentru că el are menirea de a-i pune pe copii în contact mai direct cu natura. El îi poate determina să treacă de la stadiul contemplării directe la o stare de înțelegere personală. Desenul artistic poate media și facilita ridicarea copiilor pe noi trepte de înțelegere a mediului înconjurător, oferindu-le în același timp posibilitatea de a-l exprima».

(I. Irimescu, *Desenul în școală*, Scinteia, 18 martie 1974)

Adesea, desen și sculptură au fost pentru artist un gen necesar lexicului artistic pentru a desăvîrși «construcția», pentru a ajunge la simplitate și la esențial. Temele sînt în general aceleași : *Duet, Maternă, Studiu, Tandrețe, Nud, Centaur odihnindu-se, Amintiri, Fata cu mandolina, Joc, Dansatoare.*

Din aceste desene răzbate o nobilă frumusețe. Chiar și cînd sînt notații fugare din : Veneția, Toledo, Barcelona, Nürnberg, Passau, Roma, Geneva, Capri, Florența, din Franța dar și de la Agapia și Sibiu.

Desenele îi stimulează artistului imaginația și îi întrețin activă dorința de lucru. Esențial rămîne modul de a începe lucrul, permanența energiei.

VII „VIAȚA A FOST ȘCOALA MEA“

Pentru Irimescu, sculptura s-a manifestat, ca și viața, în continuă devenire :

«O lucrare de artă își trăiește propria-i viață, care poate fi mai lungă sau mai scurtă, mai fericită sau mai puțin fericită, în funcție de gândirea și sentimentul care au germinat-o și i-au impulsionat atât nașterea, cât și anevoiosul drum al desăvârșirii ei. Fiecare lucrare de sculptură își are particularul ei, exprimat, printr-un întins repertoriu de probleme.

Acestea se deosebesc de la o lucrare la alta, în funcție de ideea ce stă la baza temei abordate precum și de materialul în care se va materializa, factori hotărâtori în determinarea stilului unei lucrări»

(Aurel Leon, *Confesiuni, Ion Irimescu, Cronica, Iași, 23 martie 1973*)

Analizînd ansamblul lucrărilor, desprindem o evoluție stilistică lentă. Cu toate revenirile, îndeosebi tematice, constatăm, de la lucrare la lucrare, o îmbogățire stilistică, desăvârșirea unei concepții sculpturale unitare. Mitologia, folclorul, portrerul, monumentul revin în activitatea sa, dar le reia în forme evaluate și în variante.

Elementul central rămîne omul. De la imaginile vag` expresioniste *Făt-Frumos, Bunavestire, Moise, Sapho*, din perioada începuturilor, la *Pegas* sau *Euterpe*, cele mai recente, sînt numeroase semne ale evoluției artistice întru adîncirea expresiei. O muncă asiduă, intense meditații, observații, corectări și analize lucide i-au făurit stilul original, reușind, astfel, să se debaraseze de acele reminiscențe ale idealizării corpului uman moștenite oarecum, de la clasici sau impuse într-o anumită perioadă.

Progresul evident în compozițiile statuare : *Tors, Floarea, Nud, Nud de tânără fată Femeia cu chitară, Duet*, prin rotunjirea formelor, prin sinteza volumelor nu a avut loc numai de dragul purității expresiei plastice ci pentru a imprima o mai mare plenitudine exteriorizării sentimentelor.

Ce în 1964 părea stilizare față de formele realismului acelor ani, azi, lucrări ca *Nud, Fete cîntînd, Tors, Duet, Euterpe* pot sugera forme abstracte, presupunînd o stilizare ce atînge puritatea :

«Cu o știință sigură, cu o înțelegere pătrunzătoare pentru claritatea decorativă a sculpturii și pentru armonia volumelor, astfel se arată Ion Irimescu în lucrările care constituie izbînzile lui artistice».

(Dan Hăulică, Scinteia, 7 aprilie 1973)

Una din temele preferate, nudul, a evoluat, de la forma mimetică din *Nud (Băiat odihnindu-se)*, calmă și gravă, la *Tors arcuit*, în care a evidențiat rolul plastic al alternanței de goluri și plinuri, sau la *Fată cu draperie*, care a propus un nou joc între cerc și triunghi, asemănătoare cu acestea fiind și *La fereastră*, de o fină sensibilitate, sau *Fete pe bancă*, la care artistul s-a întrecut pe sine în ritmarea golurilor, manifestînd virtuozitate deplină. Pe această linie se înscrie și *Victorie*, înfățișînd trei fete zburătoare.

Pentru a înțelege în ce a constatat procesul de înnoire, să-l ascultăm pe artistul însuși :

«... găsirea celui mai înalt mod de exprimare este problema majoră și totodată cea mai grea de rezolvat. Conținutul apare în măsura în care rezolvarea artistică îi servește sau nu, fie că este vorba de conținutul unei flori sau al unei revoluții. Conținutul în sinea lui nu-ți spune nimic oricare ar fi el, dacă artistul nu este capabil să-l exprime cu toată căldura și sensibilitatea lui în cele mai emoționante, convingătoare și artistice forme. Să luăm de exemplu două teme : una de o importanță minoră, iar alta de o importanță majoră, faptul dacă prima va fi executată de un talent puternic, iar cealaltă de unul mediocru, va inversa valabilitatea conținutului lor, tema minoră va avea un conținut major, iar tema majoră un conținut minor.

Sînt convins că acest lucru nu poate fi decît așa, în ciuda tuturor teoriilor ce se fac despre conținut și formă.

De altfel, istoria artelor dovedește acest lucru cu prisosință. Au trăit de-a lungul veacurilor multe teme cu conținut minor, dacă ele au

fost executate cu toată măiestria, dar nicăieri nu s-a văzut supraviețuind un conținut major realizat cu o săracă măiestrie.

Convingerea aceasta mă frământă în munca mea de zi cu zi și mă îndeamnă să-mi îndrept toată străduința pentru găsirea unei forme cât mai înalte de exprimare».

(Aurel Leon, Confesiuni, Ion Irimescu, Cronica, Iași, 23 martie 1973)

Forma «cea mai înaltă» nu a însemnat, evident, forma abstractă. Atitudinea artistului a fost întotdeauna clară, de respingere a modei, a superfluității ca ceva trecător și lipsit de căldură umană.

«Am fost cândva întrebat, de ce nu m-am apropiat niciodată de viziunea formelor abstracte.

Poate, prin faptul că în structura formelor abstracte nu simt vibrând bătaile calde ale inimii, ale acelei inimi în care dăinuie întregul potențial emotiv al artei, fără de care ea nu se poate apropia de oameni și nici oamenii de ea»

(Aurel Leon, Confesiuni, Ion Irimescu, Cronica, Iași, 23 martie 1973)

La întrebarea încotro se îndreaptă arta :

«Răspunsul, de bună seamă se va găsi în imensul spațiu de timp mecanizat al viitorului, în care existența umană va fi din ce în ce mai copleșită de spectrul îngrozitor al mașinilor și al energiilor dezlănțuite, într-un paroxism fără putință de oprire. Captiv în acest vacuum sufocant de fierărie și viteză, omul viitorului va simți nevoia mai mult ca oricând, ca o demonstrare a poluării sale sufletești, de o artă în care să vibreze poezia și frumusețea primară a naturii, ridicate la treapta cea mai nobilă a spiritualității, care să răspundă sentimentelor sale omenești, o artă capabilă, prin suprema dăruire, să-l facă pe om să mai poată iubi viața».

(Ion Irimescu, Confesiuni)

Irimescu poate spune, ca și Bourdelle, maestrul începuturilor sale : «Viața a fost școala mea».

MIRCEA DEAC

ORFEU;
ghips patinat, 1,250 x 0,550 x 0,400
M.F.





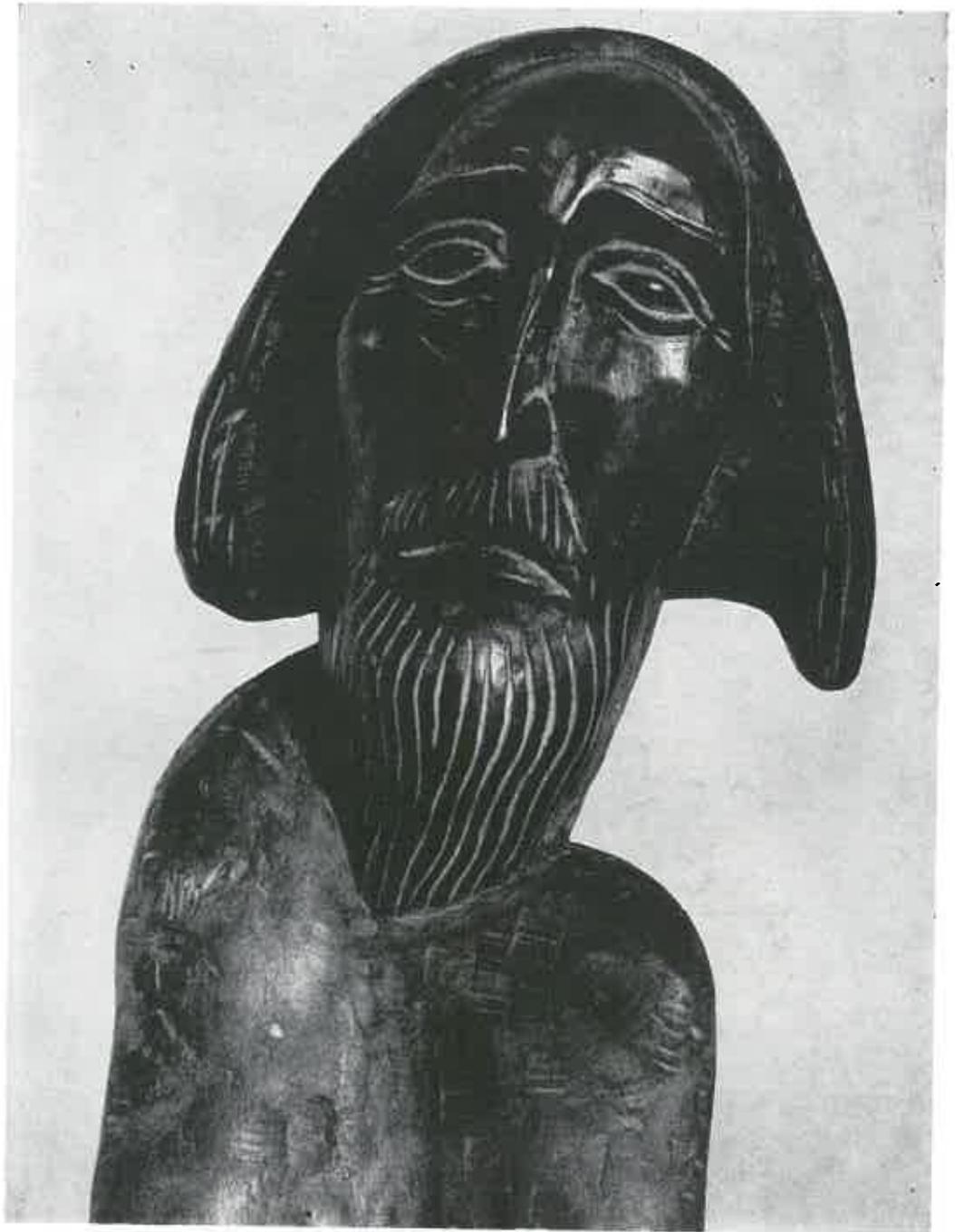
CINTEC,
bronz, 0,20 × 0,20 × 0,11, M.F.



OCROTIRE,
ghips patinat, 1,080 × 0,700 × 0,200,
M.F.



TORS,
bronz, 0,80×0,40×0,35,
Muzeul R. S. R.



CĂRTURAR,
lemn, 0,600×0,260×0,200, M.F.



IRENE,
bronz, 0,94×0,25×0,28,
Colecție particulară



BRÂNCUȘI,
bronz, 0,27×0,14×0,14, M.F.



CULEGĂTOARE DE STRUGURI,
ghips patinat, 1,040 X 0,940 X
X 0,240, M.F.



NOSTALGIE,
bronz, 1,100×0,450×0,70, M.F.



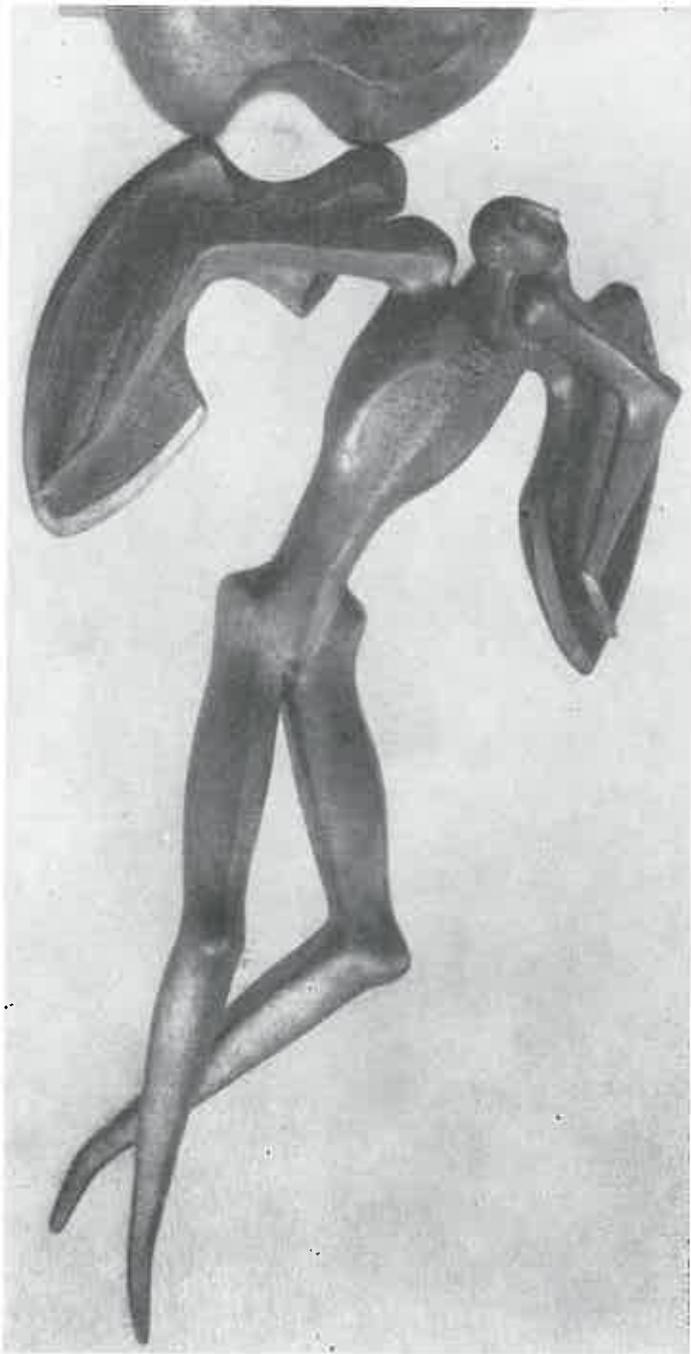
CITIND,
ghips patinat,
1,320×0,430×0,330,
M.F.



VIOLONISTA,
bronz,
0,62×0,16×0,23, M.F.



AUTOPIRETT,
bronz,
0,450x0,380x0,420, M.F.



ICAR,
bronz,
1,580×0,870×0,300,
M.F.



NUD,
gips patinat, 1,530×0,350×0,280,
M.F.



DE LA FÎNTINĂ,
bronz, 0,40×0,37,
Muzeul de artă al R.S.R.



SADOVEANU,
ghips patinat, 0,51 × 0,37 × 0,45, M.F.

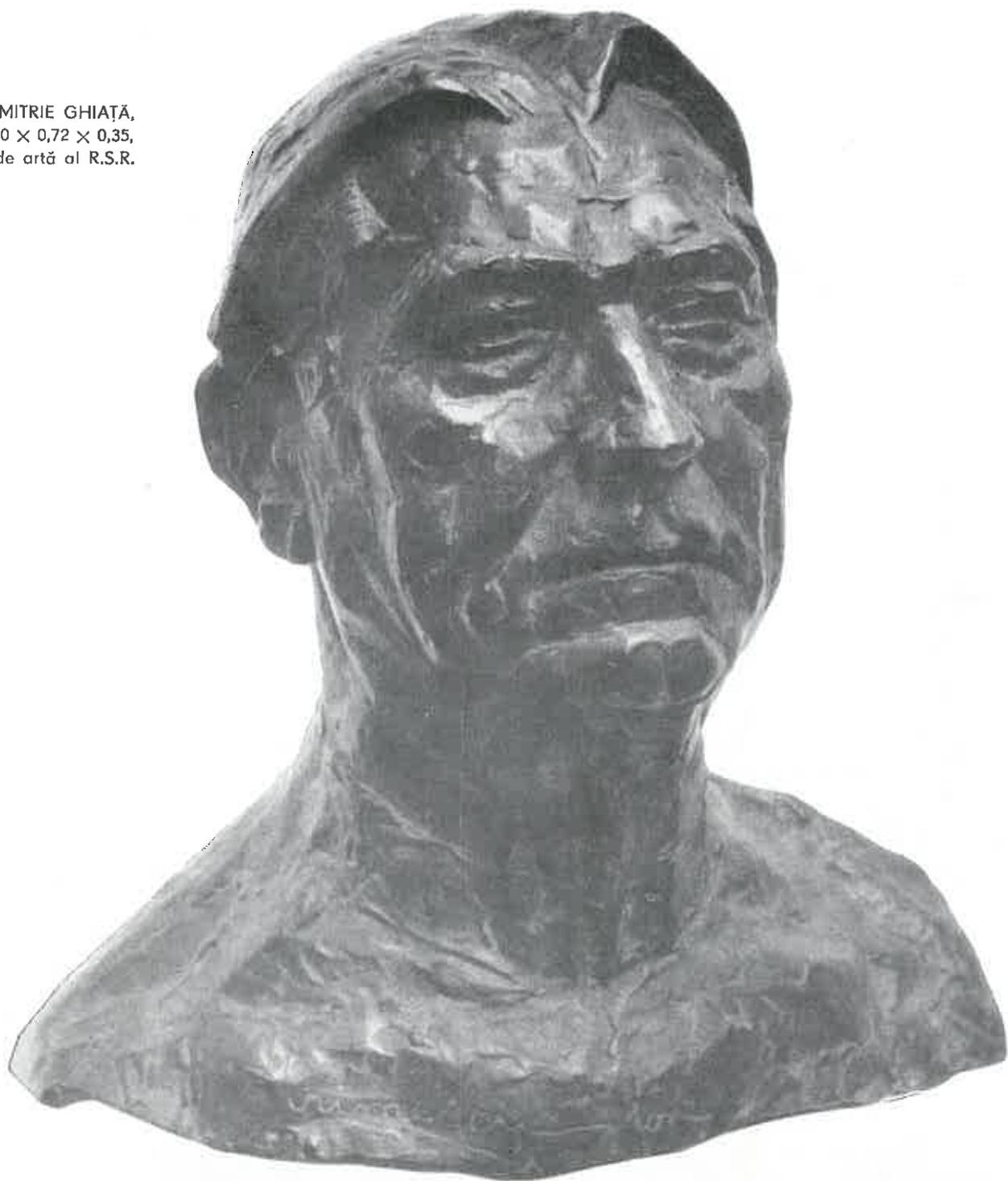


FURTUNÁ,
bronz, 0,480×0,200×0,060, M.F.



DOMNIȚĂ,
ghips patinat, 1,000 × 0,670 × 0,180,
M.F.

DIMITRIE GHIATĂ,
ghips patinat, 0,50 × 0,72 × 0,35,
Muzeul de artă al R.S.R.





MAMĂ CU COPII,
ghips patinat, 1,600 × 0,430 × 0,320,
M.F.



STRIGĂȚ,
ghips patinat, 0,670 × 0,490 × 0,410,
M.F.

PICTORUL BOUȘCĂ,
bronz, 0,54×0,45×0,26,
Muzeul de artă al R.S.R.





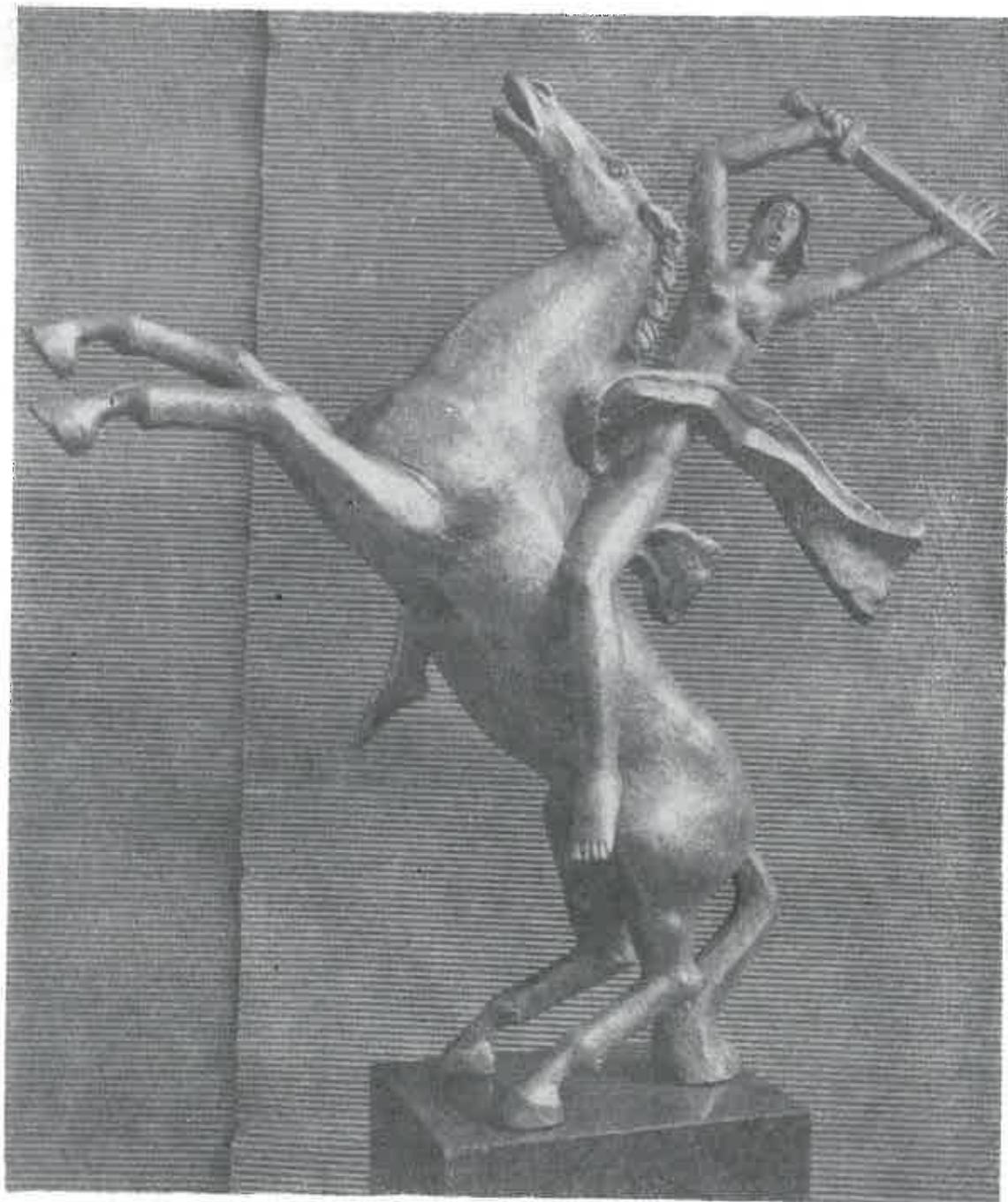
REPAUS,
ghips patinat, 1,450 × 0,630 × 0,320,
M.F.



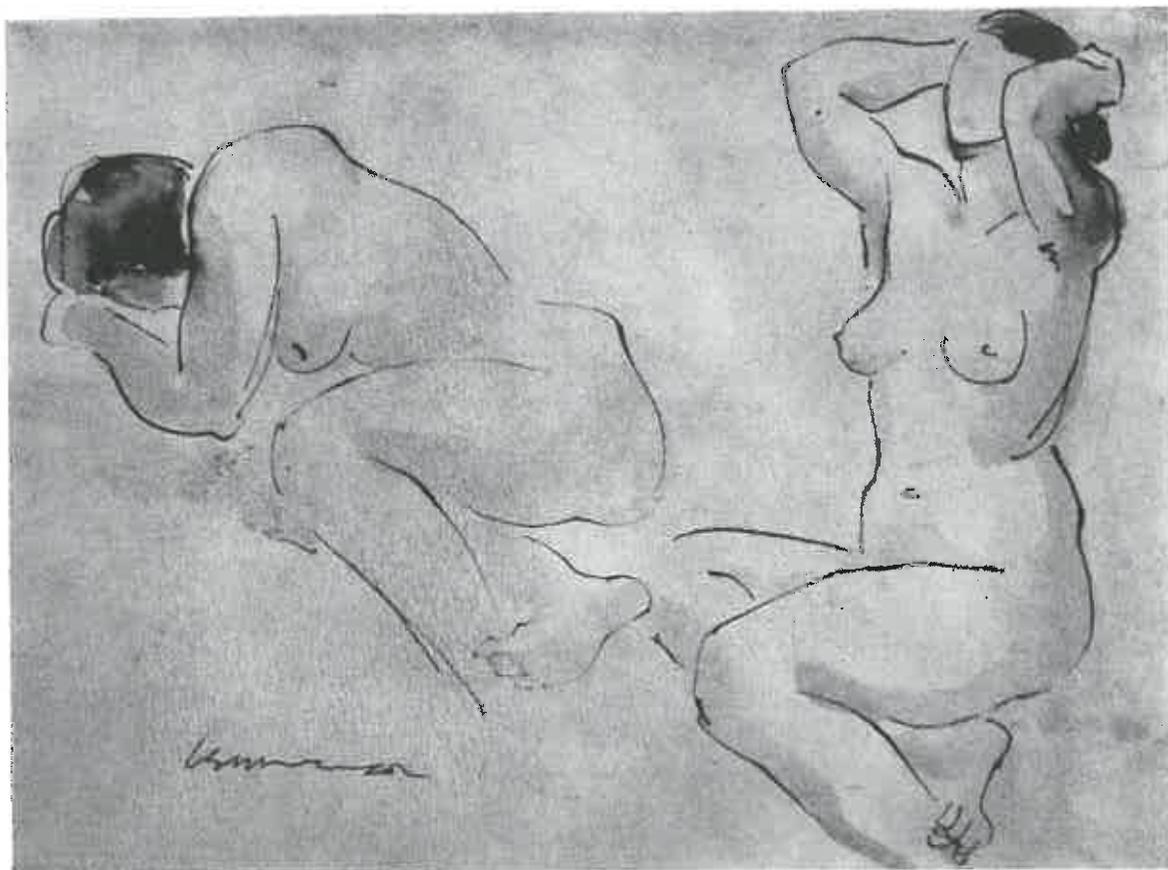
FATĂ CU MANDOLINĂ,
bronz, 0,35 × 0,35 × 0,11, M.F.

CRITICUL BARBOSA,
bronz, 0,39×0,22×0,27, M.F.

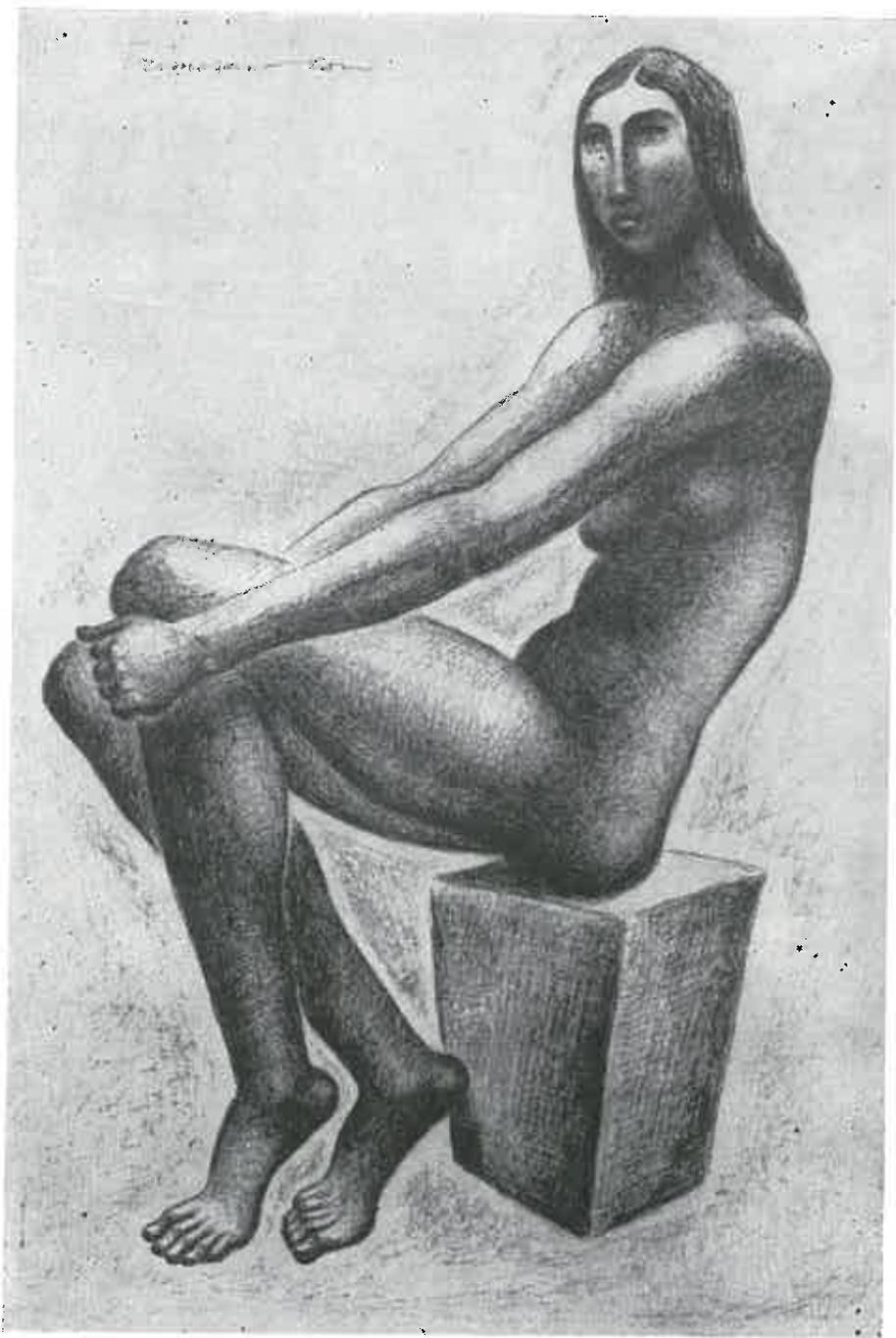




EROICA,
bronz, 1,050×1,030×0,350, M.F.

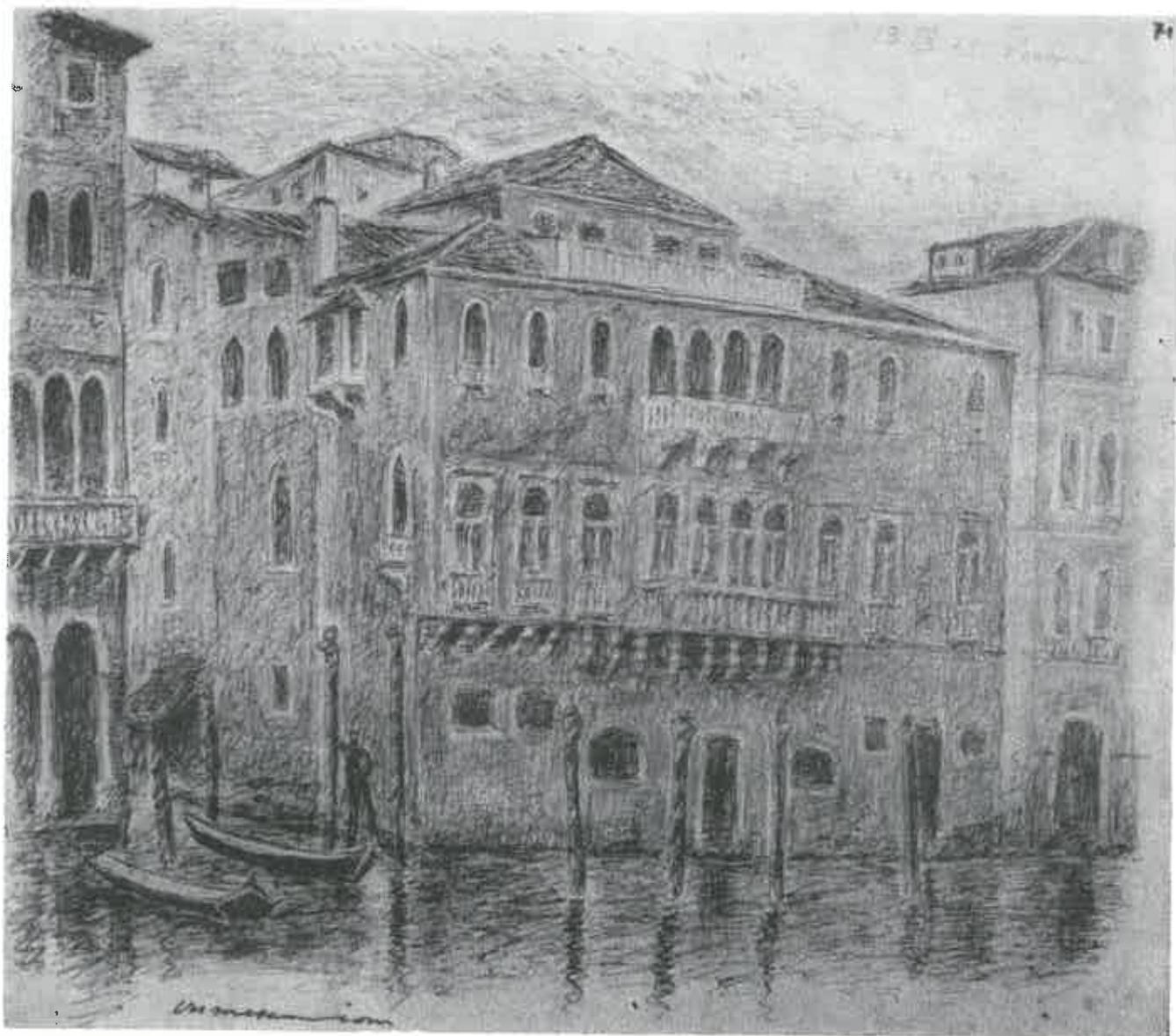


STUDIU,
desen, 0,240×0,320, M.F.

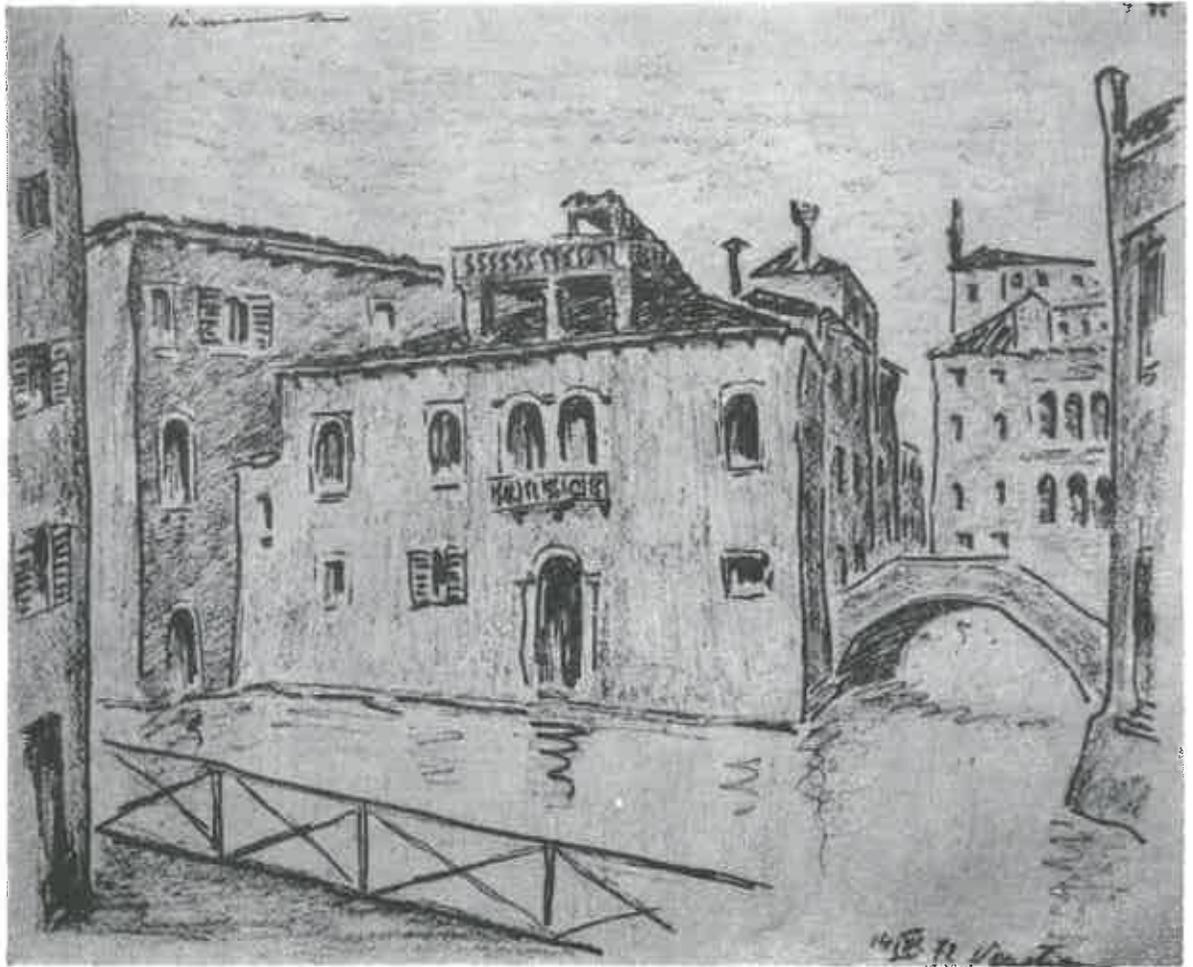


STUDIUM,
desen, 0,330x0,210, M.F.





VENETIA,
desen, 0,250×0,280, M.F.



VENETIA,
desen, 0,250×0,300, M.F.



KOLN,
desen, 0,210×0,290, M.F.

STUDIU,
desen, 0,430×0,285, M.F.

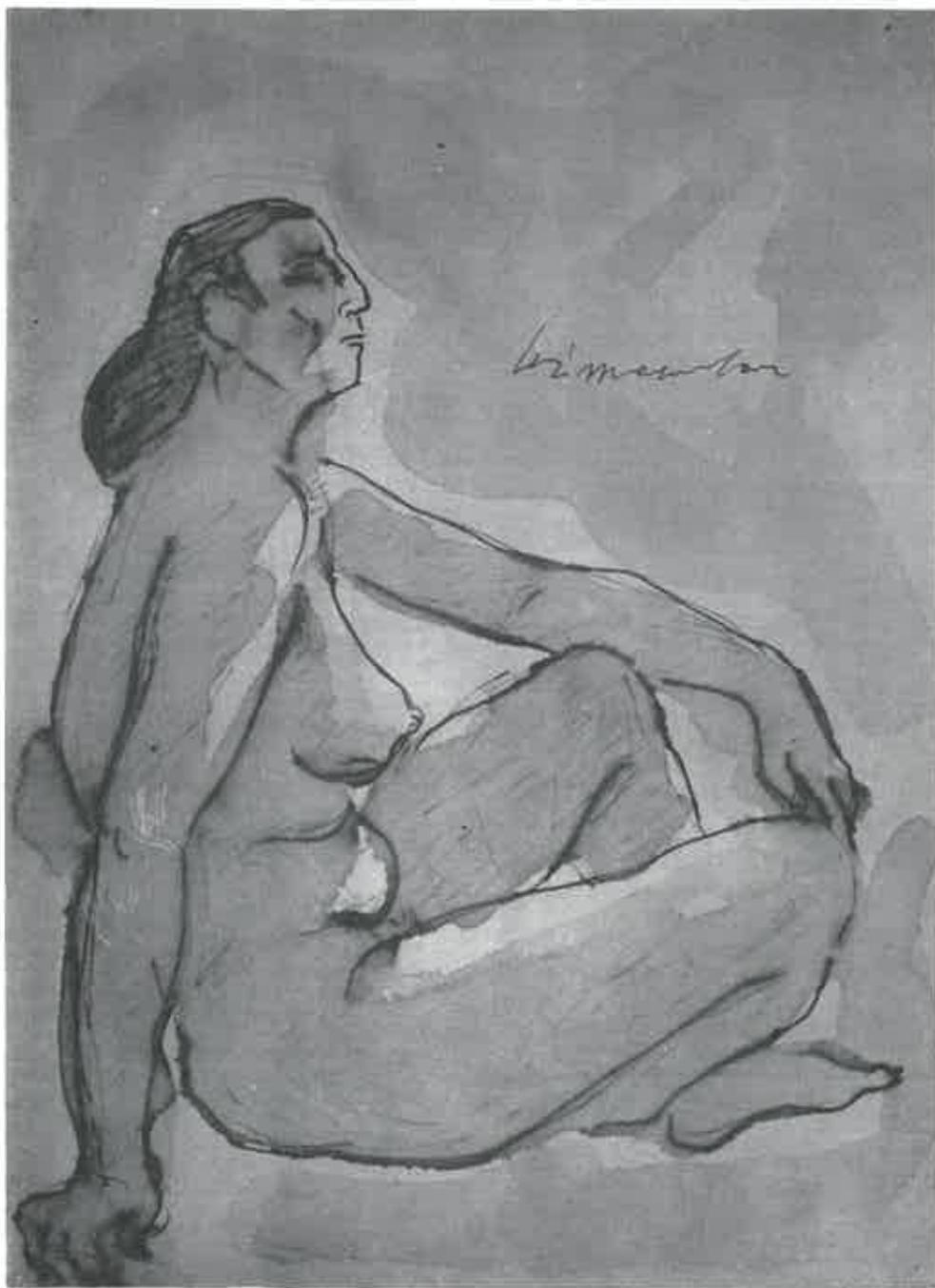




STUDIUM,
desen, 0,330×0,220, M.F.



STUDIUM,
desen, 0,430×0,300, M.F.



STUDIÜ,
desen, 0,27×0,19, M.F.



HARPISTA,
desen, 0,470×0,260, M.F.



FEMEIE CU DESAGĂ,
desen, 0,51×0,65, M.F.



STUDIU,
desen, 0,28 X 0,22,
Colecția artistului



STUDIUM,
desen, 0,380×0,280, M.F.



DANS ȘI MUZICĂ,
desen, 0,450×0,335, M.F.



JULES CAZABAN,
bronz, 0,32×0,28×0,38,
Muzeul Teatrului Național din
București



CONCERT,
bronz, 0,40×0,34×0,17, M.F.



FATA CU COADĂ,
bronz, 0,530×0,420×0,310, M.F.



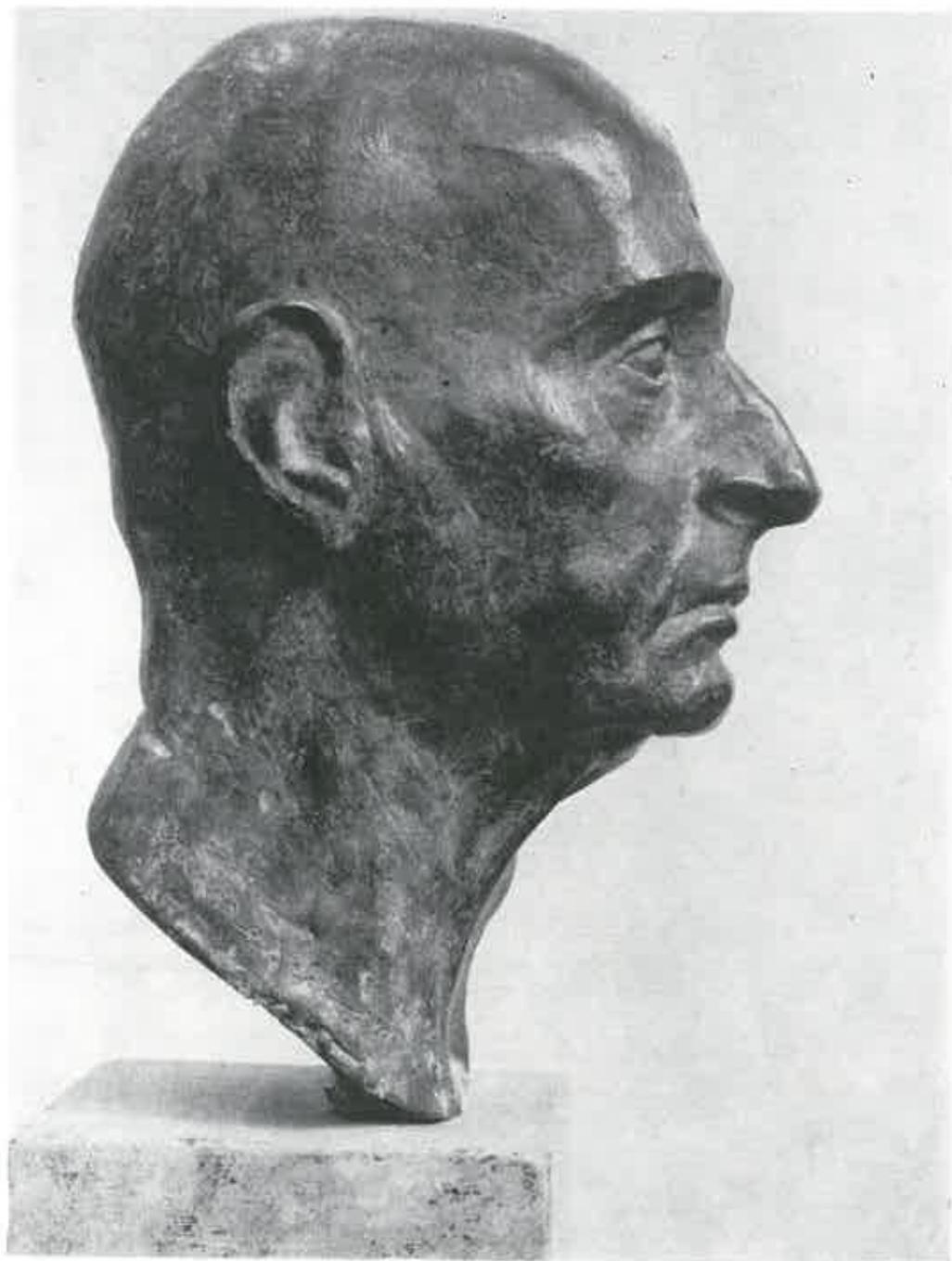
MARIA,
bronz, 0,45×0,28×0,24,
Colecția particulară



MAMĂ ȘI COPIL,
ghips patinat, 0,580 × 0,620 × 0,113,
M.F.



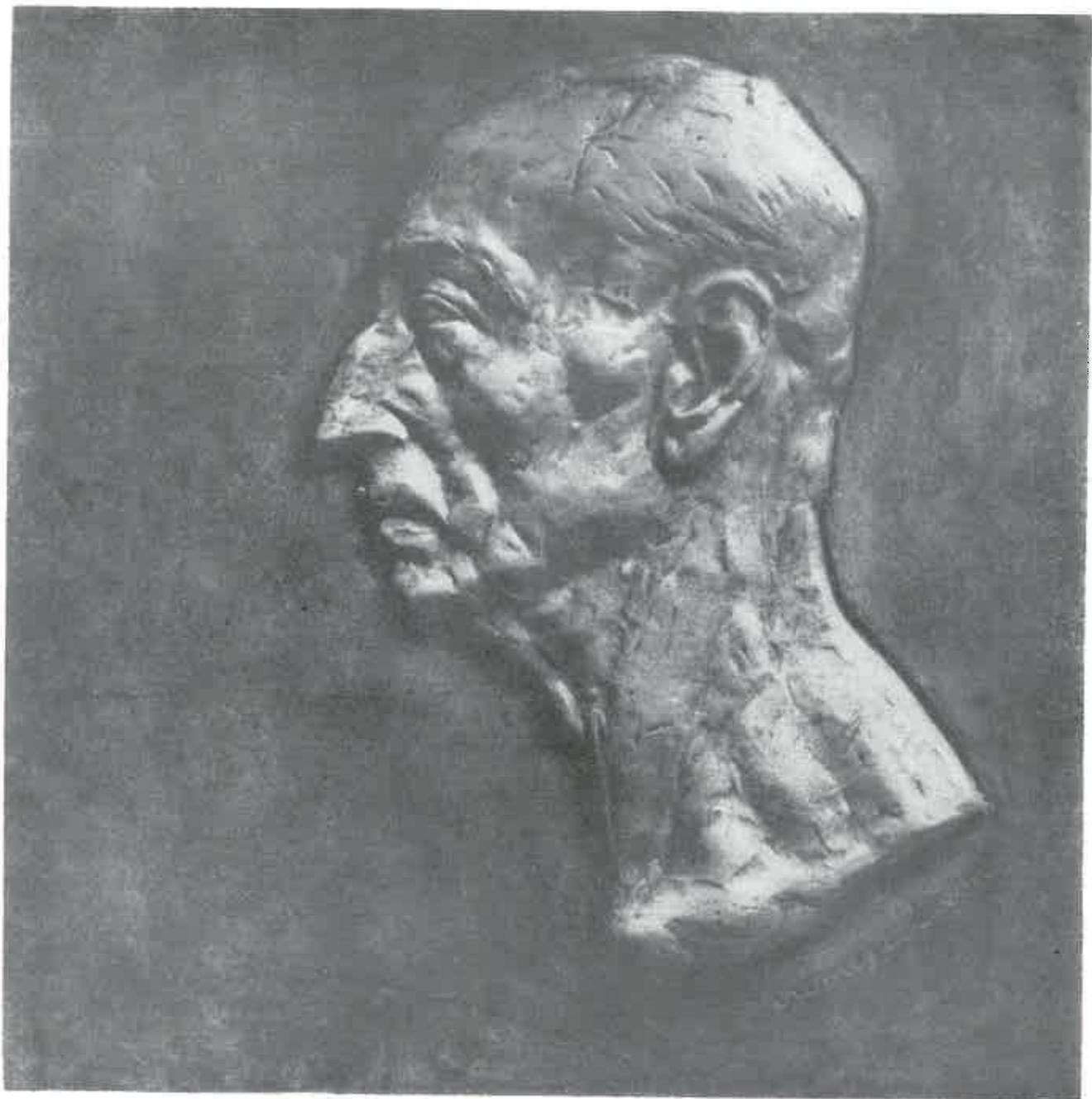
VOIEVOD,
bronz, 0,24×0,17×0,20, M.F.



SCULPTORUL GUGIANU,
bronz, 0,39×0,20×0,26,
Colecție particulară



DRAGOSTE,
bronz, 0,30×0,23×0,16, M.F.



SCULPTORUL ION JALEA
bronz, 0,26×0,26, M.F.



PORTRET,
lemn, 0,680×0,300×0,350, M.F.



MUZICĂ, IUBIRE ȘI POEZIE,
bronz, 0,20×0,42, M.F.



DUET,
bronz, 0,130×0,40, M.F.



NOSTALGIE,
bronz, M.F.



JOC IN GRĂDINĂ,
bronz, 1,10×0,63, M.F.



LA FERESTRĂ,
bronz, 0,800×0,640×0,340, M.F.



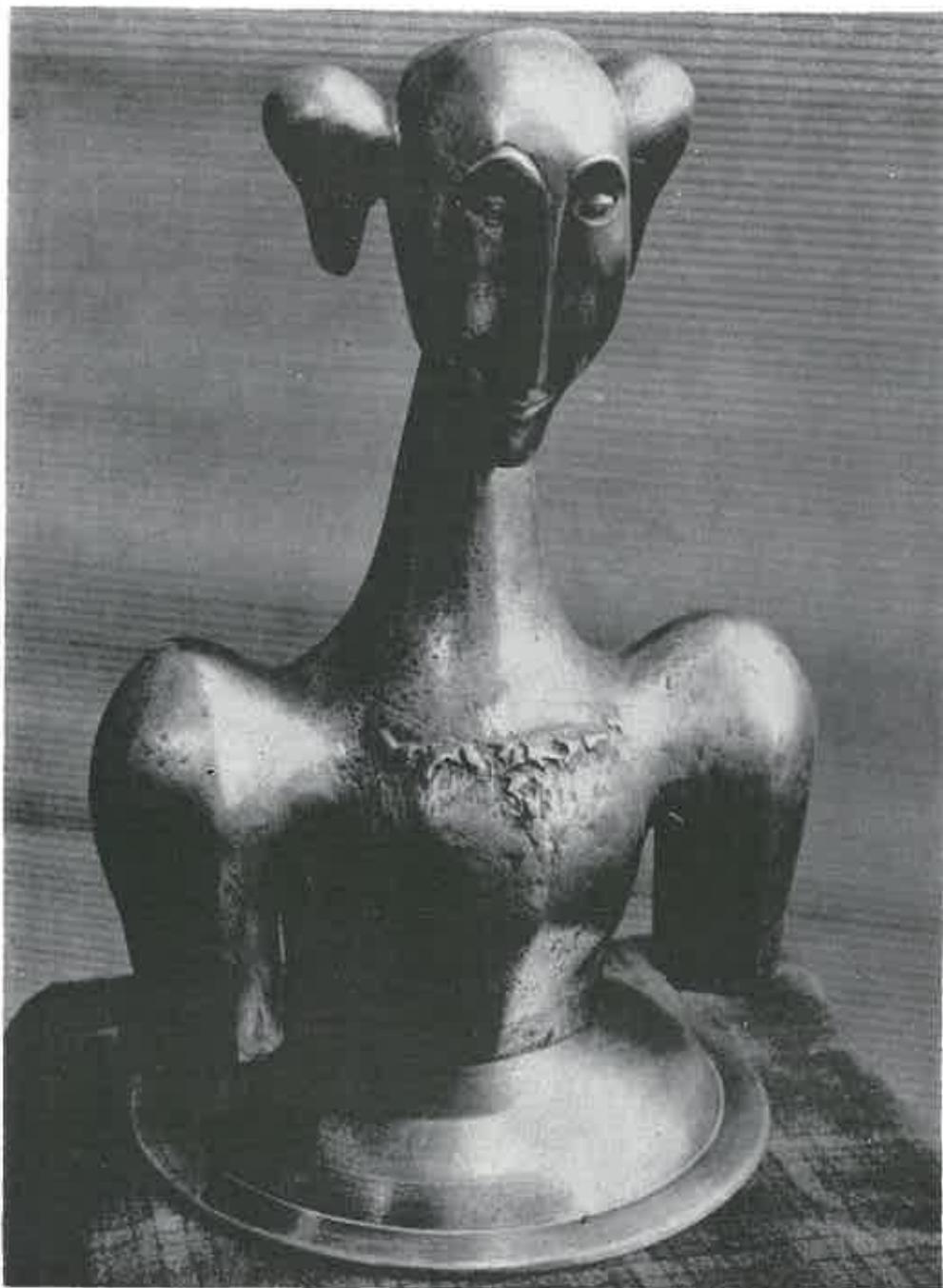
VICTORIE,
bronz, 1,100×0,800×0,300, M.F.



107 FATA CU IDOL,
ghips patinat, 1,340 × 0,540 × 0,370,
M.F.



MATERNITATE,
lemn patinat, 0,950 × 0,40 × 0,270,
M.F.



PE GINDURI,
bronz, 0,45×0,29×0,20, M.F.

TORS,
bronz, 0,620×0,400×0,270, M.F.

RĂSADUL,
ghips patinat, 0,150 × 0,60 × 0,25,
M.F.





DANIELA,
bronz, 0,50×0,35×0,22, M.F.



ÎN CONTEMPLARE,
ghips patinat,
0,54×0,600×0,260,
M.F.



MASCĂ,
bronz, 0,18×0,18×0,11, M.F.



MIRANDA,
bronz, 0,470×0,280×0,080, M.F.



MÄRGELELE,
ghips patinat, 0,960 × 0,660 × 0,110,
M.F.



VISIND,
bronz, 0,26×0,27×0,17, M.F.



VINE PRIMĂVARA...,
ghips patinat, 0,730 × 0,380 × 0,070,
M.F.

MUZICA,
ghips patinat,
0,640×0,580×0,120,
M.F.





ANA,
bronz, 0,28×0,25×0,18,
Colecție particulară



1907,
bronz, 0,270×0,540×0,150, M.F.



FATĂ CU DRAPERIE,
bronz, 0,85×0,68×0,30, M.F.



LA STEAUA...,
ghips patinat, 1,000 X 0,900 X 0,330,
M.F.



SCULPTORUL,
ghips patinat, 1,880 × 0,500 × 0,330

CUPRINS

- I. Maestrul/5
- II. «Privesc viața în față»/14
- III. Portretistul/26
- IV. Artă de for public/34
- V. Euterpe/41
- VI. Desenatorul/49
- VII. «Viața a fost școala mea»/52

Redactor : V. GHEORGHIU
Tehnoredactor : MIHAI BUJDEI

Apărut 1983. Format 70×100/12. Coli tipo 10,30.
Bun de tipar la 8.XII.1983.
Editura Junimea, str. Gheorghi Dimitrov nr. 1



Tiparul executat sub comanda nr. 229
la Intreprinderea Poligrafică Iași,
str. 7 Noiembrie nr. 49