

CAP. IV. SCULPTURA MODERNĂ ROMÂNEASCĂ.

CONSIDERAȚII NECESARE

Arta și în special arta monumentală nu a fost de la începuturi folosită în scopuri politice, în înțelesul real de „propagandă”. Aceasta se va întâmpla mult mai târziu prin secolul al XVII-lea – când Biserica Catolică a deschis ofensiva împotriva protestantismului.

Din totdeauna „propaganda” a fost atât de tendențioasă încât era imposibil ca să nu primească conotații morale, putând sugera uneori și asociații nefericite.

Cea mai mare parte a ceea ce în mod normal percepem ca artă, de-a lungul întregii civilizații culturale umane, poate fi considerată de fapt, drept manifestări mai mult sau mai puțin directe ale propagandei” (autorității).

Fiecare operă de artă este purtătoare de mesaj, și implicit, de la început a servit, indiferent dacă scopul ei care, conștient sau nu formulat, participă la întărirea puterii și reputației (persoanei, instituției etc.) care o comanda sau finanța. Cu toate că din cele mai vechi timpuri exista desigur și ceea ce am putea denumi arta apolitică: operele decorative, picturile care împodobeau pereții sau spațiile structurilor arhitectonice, sau copii de statui plasate în parcurile sau grădinile publice, ele aveau scopuri filantropice și serveau numai realizării unui mediu convențional corespunzător, estetic și ambiental.

Credem că o atare abordare, vast concepută, a importanței artei în mediile sociale, este justificată și nu se pune în discuție caracterul și rolul urmărit și jucat, funcția oficială și a propagandei sale în perioadele sferei de influență.

Am constatat că monumentele, în decursul timpului, au abundat în mesaje exprimate prin imagini și figuri concrete, alegorii, simboluri și legende. Ne întrebăm adesea, dacă se înțelege cu adevărat un atare limbaj?; dacă reprezintă acesta o imagine fidelă a societății respective din momentul dat. Probabil că NU! Considerăm că toate acestea reflectau în primul rând mentalitatea oficialilor timpului respectiv. Este unul din argumentele care ne-au impus un anumit mod de tratare a temei.

Noi suntem astăzi obișnuiți cu folosirea simbolismului vizual în observațiile noastre, mai lesnicios, datorită accesului rapid la informațiile existente, a comunicărilor pregnante, simbolurile nu și-au pierdut semnificația.

Elementele auxiliare unui fenomen ca propaganda, precum alegoriile și simbolurile sistematic folosite de comanditari, au fost și sunt o manipulare calculată. Dar aceasta nu

înseamnă că împărtășim în totalitate astfel de procedee și oricum atitudinea lor nu a avut un fundament empiric, lipsit de abilitate.

În timp lucrările monumentale erau comandate de propaganda profesionistă, care stăpânea bine conceptele teoriei ideologice și ne este greu să ne închipuim că simbolurile nu erau înțelese de grupurile sau sistemele cărora li se adresau și că autoritățile responsabile le realizau fără un alt scop decât delectarea estetică și înălțarea sentimentului patriotic.

Toate monumentele realizate în decursul vremurilor „serveau unui scop propagandistic într-o măsură infinit mai mare decât oricare emisiuni naționale dinainte de aceea” - M. Grant, fiind realizate vreme de secole fără zadarnică cheltuială de energie și ingeniozitate, acordându-li-se în mod deliberat o considerabilă importanță, reflectând programul politic al sistemului.

La rândul ei, antropologia socială modernă a subliniat importanța fundamentală a simbolurilor, chiar dacă simbolul a devenit pur ornament, el nu este mai puțin eficient. Astfel resursele artistice ale “noului” mediu sunt pe deplin exploatare, atingând și perfecțiunea plastică, ele devenind purtătoare de mesaje.

Datorită structurii sale sociale, societatea a fost și este mult mai receptivă la utilizarea artei monumentale în scopuri politice, motivând gestul ca fiind „cea mai înaltă conștiință civică”. Așadar situația era plăsmuită pentru dezvoltarea unei arte simbolice pusă în serviciul celor ce dețin puterea.

Fără îndoială că posteritatea este mai interesată a păstra în memoria sa, prin statui, figurile însemnate, proeminente din amintirea „vremurilor bune și fericite”, din existența lor, vremuri care erau asociate cu chipul, cu înfățișarea eroului lor și care putea, desigur „îmbrăca o nouă semnificație simbolică”. Alunecând pe firul desfășurării evenimentelor istoriei umanității ajungem într-un astfel de context istoric, pe vremea lui Marcus Aurelius când, pentru venerarea împăratului „a apărut” tipul „statuii” – portret – bustul monumental. Acest tip de monumente se datează de la sfârșitul războaielor partice, adică de pe la anii 164-166 p.Chr.

Cultul imperial al lui Marcus Aurelius, care atinsese în perioada de glorie, apogeul preamăririi sale, după ce sub Hadrian înregistrase „un oarecare declin” (poate și pentru că era o perioadă în care se intensificase mult persecuția creștinilor, a tensiunilor externe și interne), cetățeanul Romei antice, comunitatea cetății, își puteau exprima solidaritatea, ce se și aștepta de la ei, cu națiunea și cârmuitorul ei, Împăratul. Unul din gesturile cu efect imediat spre popor erau nenumăratele portrete ridicate pentru slăvirea împăratului în piețele publice (în

perioada lui Marcus Aurelius s-a ajuns până la circa 135 de portrete ridicate în Roma), portrete care se aflau nu numai în spațiile publice ci și în casele particulare ale oamenilor¹. Oamenii de orice rang, vârstă, sex și poziție socială îi acordau împăratului toate onorurile cuvenite zeilor, cel care nu posedea în casă, dacă averea îi permitea, o imagine a împăratului se făcea vinovat de sacrilegiu. Se spune că „și astăzi încă statui (portrete) ale lui Marcus Aurelius se găsesc în multe case printre zeitățile căminului”.²

Păstrarea statuiilor „a lui Marcus Aurelius decât atât de mulți alții”³, s-ar datora imaginii sale alese și „bune”, ceea ce explică poate *salvarea* statuii sale ecvestre, scăpate de la topit, fiind considerat de urmași, „drept ultimul dintre împărații buni”⁴, de dinaintea marii dezagregări a imperiului. Trecutul glorios al Romei antice era așadar asociat cu chipul și făptura lui Marcus Aurelius.

Oprindu-ne și relatând un moment distinct din istoria Imperiului Roman, dintr-o perioadă de supremă glorie a lui dar și a împăratului, moment care amintește de apogeul existenței imperiului și totodată poate de momentul sensibil, că toate împlinirile pământene, după ani buni să fie și începutul declinului mărețului imperiu. Elementele de glorie, intensitatea cu care se impunea a fi derulate, realizate ne întăresc această convingere. În acest context reprezentarea figurii umane a celui preaînălțat devenise elementul esențial, cel mai la îndemână de a fi manifest realizat, de a fi pe placul celui venerat, dar și a celor care-l venerau, a celor care-o considerau „oportună” o astfel de atitudine, și lucrarea, portretul, de a fi expus în locurile publice. A fost simplu ca acest gest să devină un lucru obișnuit și de a-și găsi și justificarea locului de manifestare în conștiința publică. Astăzi prezența unui portret monumental în piața publică comunală, reprezentând o personalitate însemnată, devenind ceva firesc, ba mai mult de atât prin valoarea artistică, momentul și monumentul devenind un act cultural important și plin de semnificație.

Socotim că totuși sunt necesare câteva considerații, fie ele istorice sau tehnice, asupra fenomenului, la început de capitol, pentru a lămurii drumul lor prin coabitarea lor practică și estetică în decursul timpului. Pe drumul parcurs vom descoperi printre altele și posibilitățile tehnice și tehnologice aflate la îndemâna artistului sculptor, care de departe nu sunt atât de generoase, pentru împlinirea evenimentului.

Lucrarea se vrea o contribuție reală și lămuritoare, urmărind să valorifice tot ceea ce este valabil, din activitatea tehnică și tehnologică a meșterilor sculptori, să „desprindă din

¹ Istoria augusta, viața lui Marcus, capitolul XVIII, p. 5

² Niels Honnestad, *op. cit.*, p. 122, 123.

³ *Ibidem*, p. 123

⁴ *Ibidem*

lecția trecutului, acele învățăminte care pot fi de folos”⁵ în utilizarea actuală, în activitatea specifică proprie scopului urmărit, a proceselor tehnologice moderne din domeniu, pentru că astăzi de departe acestea, sunt numai în aparență disponibilizate și generoase. De fapt, prin munca sa dură, sculptorul apelează în realizarea operelor sale statuare, de obicei, la două procedee tehnice distincte, și adesea opuse una alteia.

Procesul își poate argumenta o posibilă explicație în raportul de condiționare reciprocă existent între sculptură și arhitectură, ultima, arhitectura este ea însăși un rezultat al muncii cioplitorului, fapt evident atunci când ne îndreptăm atenția asupra celor mai vechi civilizații umane.

IV.1. Evoluția fenomenului sculptural universal

Semnificația subtitlului ne duce cu gândul la *civilizațiile Egiptului și Greciei antice*⁶. Caracteristic ambelor civilizații, sunt templele, care prin excelență sunt opere ale meșterilor cioplitori; un adevăr ce se impune de la sine, chiar și atunci când acordăm un minim de atenție vestigiilor arhitectural-sculpturale ale antichității. O privire mai atentă, pătrunzătoare e binevenită să confirme adevărul „captat”, deslușit pe parcursul unei analize, sumară, dar atentă, de primă instanță. Capitelurile coloanelor egiptene erau în esență figurative, ele fiind, în egală măsură, operă a arhitectului și a sculptorului. Ne sunt cunoscute tipurile de capiteluri pe care civilizația Egiptului antic ni le-a transmis: campaniforme, lotiforme și hatoriforme. Cele din urmă reproduceau, nici mai mult nici mai puțin decât capul zeiței *Hator*.

Ajungând la arhitectura *Greciei Antice*, constatăm că este mai puțin deschisă, la începuturile ei, sugestiilor figurativului. Dar altfel, elementul portant prin excelență, coloana, era considerată, în esența ei, drept un substitut nu doar al figurii, ci chiar al ființei umane. Cunoscutele ordine arhitecturale grecești: doricul, ionicul și corinticul evoluează progresiv de la o viziune abstractă – doricul, ionicul – către una figurativă, multiflorală, corespunzătoare ordinului corintic. Totuși echivalența coloană-ființă umană ne este dezvăluită târziu în cuprinsul civilizației grecești, în perioada clasică târzie, când la loggia *Erechtheionului* de pe acropola Atenei, coloanele templului sunt înlocuite prin cariatide. Ideea raportului de echivalență coloană / cariatidă a fost cu inspirație surprins de *Dan Botta*, atunci când acesta

⁵Raoul Șorban, *Studiu de istoria artei...*, 1956, p. 6

⁶Jean Monda, *op.cit.* p. 106

consacră pagini antologice creației lui *Constantin Brâncuși*.⁷ Pe parcursul acestor însemnări, considerații și analize, vom reveni de altfel asupra importanței tehnicii cioplirii acordată de sculptor.

Deosebit și curios de interesant este și raportul sculptură – arhitectură, a cărui importanță a fost cu clarviziune și profunzime sesizată de sculptorul român, acesta năzuind, încă de începutul carierei sale să-și manifeste creativitatea și în calitate de arhitect.⁸ De altfel, constructorii-arhitecți ai Greciei Antice se manifestau și în calitate de cioplitori și, prin extensie, ca adevărați sculptori-artiști, dacă ținem seamă de admirabila organicitate proprie elementelor de morfologie arhitecturală. Dar ne vom referi din nou la prototipul coloanei, la forma ei tronconică ornată cu caneluri, între acestea existând o deplină corespondență, în așa fel încât nici unul dintre tamburii care constituie fusul (tamburii de construcție) coloanei nu poate fi înlocuit cu altul. Pentru că fiecare segment cilindric (tamburul) are o individualitate bine determinată, astfel încât substituirea este imposibilă. Datorită acestei concepții organiciste asupra arhitecturii grecești, vechile temple, aflate în ruine, au fi putut reconstituite cu o maximă exactitate potrivit procedului numit al stereotonomiei.

IV.2. Raportul arhitectură-sculptură de-a lungul timpului

Desigur raportul bine statornicit arhitectură-sculptură putem spune că nu a început și nici nu se sfârșește pe cuprinsul civilizației grecești. Templul grec trebuie considerat, cu adevărat, o admirabilă operă de sinteză, care îmbină virtuțile creative ale arhitectului cu acelea ale sculptorului. Totul a fost cu puțință datorită concepției antropometrice pe care vechii greci o aveau asupra creației artistice care, la ei, se identifica cu meșteșugul. După cum am menționat la începutul considerațiilor noastre, arta și meșteșugul în vremurile antice erau realități de nedespărțit, amândouă fiind desemnate prin unul și același cuvânt: *techné*, care în greaca veche înseamnă și artă și meșteșug.

La un moment dat am dezvoltat în ce măsură coloana se identifica în esența ei simbolică cu figura umană, astfel încât, în cele din urmă descoperim că, ea se prezenta în perioada clasică târzie sub forma coloanelor-cariatidă. De obicei erau reprezentate în cariatide

⁷ “Filozofia lui Platon și coloana greacă sunt, de altfel, concepțiuni surori. Coloana este statuia abstractă a omului, imaginea proporției, arhetipul geometric al corpului uman. Armonie de numere și cadențe, de forțe și legi, orice coloană închide o cariatidă, rezolvă geometric complexul de relații al corpului uman. Sculptura lui Brâncuși e fructul aceleiași puteri de abstracțiune, al aceluiași nesățiu de absolut”. Dan Botta, *Limitele artei lui Brâncuși*, în *Scrieri IV*, București, 1968, p.101

⁸ Vezi Cristian-Robert Velescu, *Rolul arhitecturii în descoperirea procedului cioplirii și în înnoirea stilului brâncușian în momentul turnației*, în *Concepte ale poeziei lui Constantin Brâncuși*, București, Ed. Univers enciclopedic, 1999, p. 10-13

figuri umane feminine. Mai târziu întâlnim reprezentările masculine care se substituiau coloanelor și ele purtau numele de atlanți. Simbioza arhitectură-sculptură nu se oprește însă aici în cuprinsul artei grecești, căci în alcătuirea templului vechilor greci, anumite elemente de morfologie arhitecturală erau în special rezervate decorației sculpturale, practic identificându-se cu aceasta. Ne referim la friză și la frontoane. Acestea sunt niște suprafețe parcă anume gândite pentru a fi purtătoare ale unor reprezentări, informații figurative, al căror suport era chiar edificiul arhitectural. Având în vedere caracterul ritmat al frizei – în ordinul doric aceasta era alcătuită din triglife și metope, abia ulterior, în ionic, friza dobândind o desfășurare continuă – putem vorbi nu doar de o informație figurativă, ci de un „caz particular” al acesteia, anume de o informație narativă.⁹

Este de subliniat că raportul arhitectură-sculptură va determina de-a lungul întregii civilizații europene a imaginii, tematica sculptorului. Opera acestuia va rămâne timp de două milenii atașată unui antropomorfism de substanță: *figura umană va rămâne singura mare temă a sculptorului cu precădere european*.

Nu putem pierde din vedere nici un moment că atât formele abstracte de morfologie arhitecturală antică, cât și decorația figurativă a templelor grecești sunt opere ale cioplitorilor¹⁰. Descoperim prin acest discurs sumar din istoria arhitecturii mediteraneene ascendentul pe care tehnica cioplirii îl are asupra tehnicii modelării în cuprinsul civilizației elene, operele statuare cioplite precumpănesc asupra celor care au fost realizate prin tehnica modelării: bronzurile antice sunt rare în comparație cu operele statuare cioplite în marmură. Epoca istorică reprezentată firesc se identifică spiritual cu specificul social-politic și moral al respectivelor vremi.

Din păcate, raportul arhitectură-sculptură, esențial pentru dezvoltarea artei statuare antice sprijinită pe tehnica cioplirii, se estompează în timpul Romei antice. Acum sculptorul devine atent mai degrabă la aspectul de „epidermă” al realității pe care-o investighează și care rămâne, în mod esențial atașată din punct de vedere tematic figurii umane, în speță genului portretistic. Atunci când nu se manifestă în calitate de portretist, sculptorul roman se mulțumește să acționeze în calitate de „copist” al originalelor grecești. Dar există o „zonă tematică” în care sculptorul roman își poate manifesta originalitatea în momente de glorificare a împăraților, zona aceea este dedicată artei triumfale. Ne referim la reliefurile ce pot fi descoperite pe arcele de triumf și pe coloanele comemorative triumfale, aceea a lui Traian fiind cea mai aureolată de celebritate.

⁹ Jean Monda, *op. cit.*, p. 107

¹⁰ *Ibidem*, p. 137

Estomparea relațiilor arhitectură-sculptură pe parcursul derulării artei romane se datorează, după părerea noastră, pe de-a-ntregul arhitecturii, care se deosebește fundamental de cea grecească din punctul de vedere al soluțiilor tehnice abordate și din acela al programelor arhitecturale, mult mai diversificate decât în Grecia Antică. Pragmatismul romanilor și-a pus amprenta, firește, asupra programelor arhitecturale, concretizate în arene, terme, apeducte, care pretind un alt decor decât pe acela al frizelor și al frontoanelor. Se pare că noile tehnici constructive au fost determinate de „ruperea” relației sculptură-arhitectură.

Cu toate acestea, civilizația romană este cea care descoperă importanța sculpturii de for public, după cum vom mai aminti pe parcursul analizei noastre, obligatoriu realizată în *ronde-bosse*, din marmură sau bronz¹¹. Excluzând în discursul nostru un mileniu și mai bine de istorie europeană ajungem la înfloritoarea *epocă a Renașterii*¹², a Renașterii italiene cu precădere. Prin această epocă a redeșteptării spiritului uman după secole de așipire, ideea sculpturii de for public va fi redescoperită și transmisă modernității. Aceasta o va revaloriza, adăugându-i valențe nebănuite, care vor conduce către o totală autonomizare a artei statuare.

Constatăm că operele statuare sculpturale interacționează cu spațiul ambiental într-un mod echivalent celui în care opera arhitecturală o face la rândul ei. Altfel spus, în raport cu spațiul natural, sculptura de for public devine un fel de „echivalent” al arhitecturii, căreia i-a fost retrasă funcționalitatea. Acest fapt nu este, probabil, întâmplător, căci am avut deja ocazia să arătăm cât de dependentă este sculptura întemeiată pe tehnica cioplirii, în timpul civilizațiilor europene. Rezumând vom constata că ea este generic legată de arhitectură, urmând ca pe parcursul civilizației romanice, a goticului, a Renașterii, apoi pe parcursul stilurilor care au succedat Renașterii, să-și dobândească treptat independența de arhitectură, pentru ca în epoca modernă să tindă din nou a se contopi cu arhitectura ori să se substituie acesteia. Semnificativ, arta lui *Constantin Brâncuși* este cel mai bun exemplu în acest sens și asupra lui vom zăbovi nițel pe parcursul acestor considerații.¹³

Opera plastică, fie ea arhitectură, sculptură sau pictură, nu mai este produsul unui meșteșugar ci devine, în scurtul răstimp al perioadei Renașterii, un bun spiritual autonom. Din perspectiva acestei schimbări de statut, vom înțelege mai bine de ce, începând cu Renașterea, operelor de artă li se acordă o însemnătate cu totul ieșită din comun. Ele își câștigă un nou statut.

¹¹ *Ibidem*, p. 144

¹² *Ibidem*, p. 125

¹³ „Nu este deloc exclus ca soluția pe care Brâncuși o instituie la Târgu Jiu, prin cele trei componente ale ansamblului său, să se constituie într-o treaptă necesară, care mai apoi a condus la sculptura modernă de simpozion. Ca și simplă ipoteză ea este, fără nici o îndoială, extrem de seducătoare.”

Odată cu dobândirea acestui statut de operele renașcentiste, retrospectiv vor fi recuperate și creațiile artistice ale antichității, primind și ele același statut.

Oprindu-ne prioritar asupra sculpturii, pentru că în mod special ea este obiectul principal al discursului nostru, considerăm că este necesar să acordăm momentului un plus de atenție, să lămurim evoluția artei statuare în această perioadă și să observăm, fie și rezumativ, mutațiile care survin în răstimpul a două secole, cele mai importante pentru creația renașcentistă, în quattrocento și cinquecento. În prima dintre cele două epoci menționate, quattrocento – opera statuară este desprinsă din simbioza ei cu arhitectura, fiind prezentată în starea unei totale autonomii, ca sculptură de for public. Soluția nu este cu totul originală, ci asistăm mai degrabă la reluarea unei idei specifice romanității târzii, vezi statuia ecvestră a împăratului Marc Aureliu (Fig. 15), care este în mod propriu, o sculptură de for public, o ecvestră, o operă complexă de sine stătătoare a modernității.

Construită, sculptura de for public devine „parte” a unui ansamblu urbanistic. Această formă de realizare este o altă premisă care va fi revalorizată pentru întâia oară, peste secole, în perioada modernității, de geniul artistic al lui Constantin Brâncuși (ne referim desigur la *Ansamblul de la Târgu-Jiu*, operă de sculptor, de arhitect și de urbanist deopotrivă).



Fig. 15 - Statuia ecvestră a lui Marc Aureliu

Observând cu atenție complexitatea lucrului propriu sculptorului din secolul al XVI-lea ne vom referi pilduitor la un singur exemplu, cu totul nou și remarcabil, acela al artei lui

Michelangelo. Nu vom insista asupra mutațiilor stilistice ale sculpturii acestuia, care trece de la realismul mimetic al operelor antice, servită de o finisare în exces a marmurei, către acel „neterminat” propriu fazei finale a creației sculptorului antic, ci ne vom apleca cu precădere asupra raporturilor pe care sculptura revalorizată a lui Michelangelo Buonaroti o întreține cu arhitectura.¹⁴ La o primă și superficială privire, s-ar părea că sculptura lui Michelangelo se desprinde cu totul din tradiționala ei simbioză cu arhitectura, astfel încât să se poată vorbi în cadrul creației genialului sculptor de o reală autonomie a operei sculpturale, observație de analizat.

Dar, cu excepția lucrării „*David*” (Fig. 16) din păcate, Michelangelo nu mai creează alte opere monumentale care să poată fi încadrate în categoria „statuarei de for public”. Creația lui Michelangelo Buonaroti este determinată de comenzile funerare pe care artistul le-a primit. Comanda ansamblului arhitectonic-sculptural pentru *Mormântul Papei Iuliu al II-lea*¹⁵,

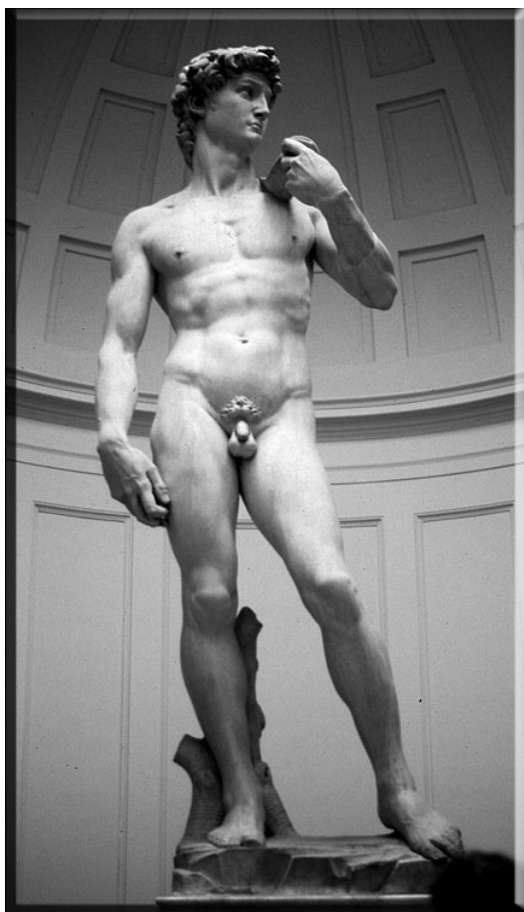


Fig. 16 – „*David*”, Michelangelo

care, în concepția lui Michelangelo, trebuia să se prezinte ca o „arhitectură în arhitectură”.

O altă realizare remarcabilă a lui Michelangelo este *Capela Medici*, monument funerar din *biserica San Lorenzo di Firenzi*. Atrage atenția regia luminii impuse de artist; „în vreme ce adâncul capelei este învăluit în umbră, părțile înalte ale acesteia sunt din ce în ce mai puternic luminate, de deschiderile care se multiplică pe măsură ce ochiul privitorului explorează zona din imediata vecinătate a cupolei”¹⁶.

Sculptura lui Michelangelo devine prin prisma prezentelor considerații o precursoră a soluțiilor tehnico-artistice, pentru care epoca modernă va opta, determinată de interesul pe care Michelangelo Buonaroti l-a manifestat pentru forma nefinisată, pentru opera care lasă impresia

¹⁴ Pentru considerațiile privind arta lui Michelangelo, vezi Charles de Tolnay, *Michelangelo*, București, Ed. Meridiane, 1973

¹⁵ Vezi pentru această problemă Giulio Carlo Argan, *Mormântul Papei Iuliu al II-lea*, în *De la Bramante la Canova*, București, Ed. Meridiane, 1974, p. 25-44

¹⁶ A. Grasia, *La vita de Michelangelo*, Ed. Giunti, Bemporad Marzocco, 1971, Firenze, Italia, p. 58

că ar fi „neterminată”.

Tehnic *Michelangelo* își depășește epoca, care aplecată în primul rând spre soluțiile unui realism mimetic, se înrudește cu arta Greciei și Romei antice, la care de altfel artistul tot timpul s-a raportat în mod conștient. Prin opțiunea sa pentru „nonfinite”, *Michelangelo* atrage atenția că nu doar realitățile care cad sub incidența simțului văzului sunt demne de a fi reprezentate prin mijlocirea artei sculptorului, ci și cele lăuntrice, invizibile, dar prin aceasta nu mai puțin însemnate.

Spiritualitatea barocă va marca arta veacului al XVII-lea. Ea oferă soluții spectaculoase în domeniul sculpturii și al arhitecturii. Din punctul de vedere al sugestiilor pe care perioada modernității le-ar fi putut prelua din morfologia și sintaxa creațiilor proprii acestei epoci, se poate vorbi mai degrabă de o sărăcie a acestor sugestii.

Sculptura și arhitectura barocă, reprezentate strălucit de *Giovanni Lorenzo Bernini* (1598-1680)¹⁷, comunică și își trag sugestiile mai degrabă din domeniul picturii, prin aceasta opunându-se liniei generale de dezvoltare, care-și trag forța tocmai din simbioza arhitectură-sculptură, asupra căreia am atras deja atenția. „Picturalitatea” sculpturii baroce a fost evidențiată în mod strălucit de *Heinrich Wölfflin*, în cunoscuta sa lucrare „*Principii fundamentale ale istoriei artei* (Kunstgeschichliche)”.¹⁸

S-a observat, de asemenea, că însușirea sculpturii baroce de a fi „picturală” a slujit unei viziuni realiste, artistul urmărind să-l „amăgească” (*inganno*) pe spectator, astfel încât acesta să creadă că lucrurile și faptele reprezentate prin mijlocirea artei sunt realitatea însăși.¹⁹ Strategia „amăgirii” și „a scoaterii din amăgire” trebuie pusă fără nici o îndoială în legătură cu „însărcinările” pe care „artistul baroc le-a primit din partea mișcării religioase a *Contrareformeii*”, știut fiind că pentru aceasta, „activitatea artistică era una dintre pârghiile prin care credinciosul, pierdut în timpul mișcării *Reformeii*, urma să fie readus în sânul Bisericii Catolice”²⁰.

Dar, conform prezentelor considerații observăm raportul esențial ce se stabilește între două dintre cele trei arte majore, arhitectura și sculptura. Raport care determină, în opinia noastră, opțiunea sculptorului pentru materiale precum piatra și marmura. Materiale ce urmează a fi prelucrate prin tehnica cioplirii.

Ceea ce observăm prin aceste sublinieri, au o mare importanță, pentru că este vorba de preeminența tehnicii cioplirii asupra modelării, în sensul că cioplirea este în mod esențial

¹⁷ Jean Monda, *op. cit.*, p. 146

¹⁸ Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, București, Ed. Meridiane, 1968

¹⁹ Pentru această problemă vezi Victor Ieronim Stoichiță, *Giovanni Lorenzo Bernini. Introducere la o posibilă poetică barocă*, în *Creatorul și umbra lui*, București, Ed. Meridiane, 1981, p. 124-168

²⁰ Benedeto Croce, *Storia dell' eta barocco in Italia*, p.34

specifică activității sculptorului. Constatăm că adevăratul „limbaj” al sculptorului prin care își comunică ideile este determinat în bună parte de tehnica cioplirii. Aceasta presupune o intensă „colaborare” între sculptor și materialul ce urmează a fi „atacat” de dalta sa. Nu este desigur întâmplător faptul că artiști precum *Michelangelo* și *Brâncuși* erau încredințați că opera este „captivă” în miezul materiei, în piatră, marmură ori lemn. Marele efort creator neconstând decât într-o „eliberare” a operei preexistente din captivitatea materiei.

Giovani Lorenzo Bernini se manifestă în opera sa, în calitate de remarcabil cioplitor, dar factura expresivă pentru care optează este aceea agitată, care valorizează efectele „de epidermă” ale materialului, astfel încât, deși realizate prin tehnica cioplirii, creațiile sale par înrudite din punctul de vedere al facturii cu acelea ale sculptorului modelator.

Printr-o virtuozitate extremă a dălții sale, *Bernini metamorfozează marmura*, „conferindu-i moliciune și elasticitate”, făcând-o aptă a reda calitățile tactile ale ființelor și obiectelor reprezentate. Altfel spus, Bernini acționează cel mai adesea fățiș împotriva specificului materiei abordate. Acest fapt nu a scăpat exegezei.

Este necesar din perspectiva unor considerații semnificative să subliniem activitatea de „arhitect de fântâni”²¹ a lui Bernini, activitate care-o implică în egală măsură și pe aceea a sculptorului și, de ce nu, a urbanismului.

Oprindu-ne și prezentând caracteristicile specifice ale *sculpturii baroce*²², se poate afirma cu reală îndreptățire că, spre deosebire de cele două veacuri ale Renașterii, al XV-lea și al XVI-lea, secolul baroc este marcat de-o îndepărtare a artei statuare de „izvoarele” sale. Altfel spus, acea corelație dintre sculptură și arhitectură, asupra căreia am atras atenția, tinde să se dilueze, chiar dacă edificiile baroce continuă să fie „împodobite” cu sculpturi. În acest context opera statuară, chiar și atunci când intră în relație cu arhitectura, își pierde portanța simbolică. Ea devine o „amprentă” a realului, fiind dependentă, în expresia ei, de „coaja” lucrurilor, de efectul „de epidermă” pe care un realism plastic nemijlocit îl generează.

În concluzie barocul s-a prefigurat ca mișcare artistică pe fondul ofensivei catolice a Contrareforme și caracterizează arta secolului al XVII-lea. Renașterea și manierismul se constituieră în mișcări artistice intelectualizate, puțin accesibile omului simplu. *Barocul* este o mișcare artistică inițiată din considerente religioase, cu scopul de a stimula emoția colectivă. Artă barocă în general, sculptura barocă în special, este marcată de dramatism, de dinamismul liniilor curbe, oblice, de teatral, pentru a capta atenția.

²¹ Jean Monda, *op. cit.*, p. 149

²² Sculptura neoclasică de la mijlocul secolului al XVIII-lea se inspiră din sculptura și basoreliefurile antice. Se remarcă preocuparea pentru vigoare, se face apel la puritate și se constituie ca o reacție la excesele rococo-ului.

Pe fundamentul stilului baroc între anii 1720-1760 se dezvoltă o estetică rococo, lipsită de dramatism, care se caracterizează prin decorativism, dând o notă de intimitate spațiilor interioare. În deceniile rococo ale veacului al XVIII-lea, generic vorbind, asistăm la o disoluție cvasi-totală a modului în care artistul statuar se raportează la specificul artei sale.

În cea de a doua parte a secolului al XVIII-lea și mai apoi și-n primele decenii ale veacului următor, mari artiști precum *Jean Antoine Hudon*, *Antonio Canova*, *François Rude*, *Antoine Louis Barye* sau danezul *Bertel Thorvaldsen* „recuperează” filonul original al sculpturii, altfel spus specificitatea ei, fără a mai izbuti însă a insufla creației lor energie creatoare autentică, precum înaintașii lor. Ne referim desigur la sculptura neoclasică.

Referindu-mă la sculptura neoclasică, odată cu apariția neoclasicismului în Franța, sculptura de for public pare a fi epuizat totalitatea soluțiilor creatoare dătătoare de originalitate. Era ca și cum arta cioplitorului și-ar fi istovit energiile. Totuși sculptura neoclasică de la mijlocul secolului al XVIII-lea se inspiră din sculptura și basoreliefurile antice. Se remarcă preocuparea pentru rigoare, se face apel la puritate și se constituie ca o reacție la excesele rococo-ului. Dată fiind această situație limită, este aproape firesc ca-n a doua jumătate a veacului al XIX-lea, stimulii înnoirii să poată fi descoperiți în activitatea de sculptor a pictorilor. Este firesc ca-n acest punct, relația artei statuare cu arhitectura să fi fost cu totul uitată. Sculptura neoclasică de la mijlocul sec. al XVIII-lea se inspiră din sculptura și basoreliefurile antice. Se remarcă preocuparea pentru vigoare, se face apel la puritate și se constituie ca o reacție la excesele rococo-ului. Firesc ni se pare ca actul căutării unor noi resurse creatoare în domeniul sculpturii să urmeze calea inversă celei care a condus către pierderea specificității artei statuare.

Acum, pictorii care au practicat sculptura, și care sunt adevărații înnoitori ai limbajului artei statuare în ultimele decenii ale veacului al XIX-lea și-n primele două decenii ale celui de al XX-lea, pornesc de la efectul de epidermă către miezul lucrurilor. Tehnica de care se slujesc este aceea a modelării. Schițând o parabolă, am putea spune că „recuperarea” forței expresive originare a sculpturii este imaginea în oglindă a „decăderii” ei; sculptura în calitatea ei de artă majoră a decăzut „prin contaminare”, însușindu-și calitățile imaginii picturale. Este deci firesc ca „renovarea” ei să pornească tot din sânul picturii și prin efortul pictorilor.

Honore Daumier, *Edgar Degas* și *Paul Gauguin* sunt cei mai importanți pictori ai veacului al XIX-lea care au practicat ocazional sculptura, iar între pictorii veacului al XX-lea trebuie amintiți *Henri Matisse*, *Pablo Picasso* și nu în ultimul rând *Amedeo Modigliani*.

Acesta din urmă a desprins meșteșugul sculpturii în atelierul parizian al lui *Constantin Brâncuși*, cu care se împrietenește în jurul anului 1909.²³

Prefațând trecerea la aprofundarea problemelor legate de începuturile sculpturii moderne românești putem observa că nu este, probabil, întâmplător faptul că înnoirea limbajului sculpturii în perioada modernității se datorează pictorilor.²⁴

Observând cu atenție creația lui *Edgar Degas* cât și pe cea a lui *Auguste Rodin* constatăm că ambii sunt modelatori prin vocație, chiar dacă cel de-al doilea a ales uneori piatra, în calitatea ei de material definitiv. Factura statuarei rodiniene este însă profund picturală. Materia devine maleabilă în exces sub degetele maestrului. Chiar și sculpturile sale în marmură sugerează această maleabilitate, lucru pe care l-am constatat și-n cazul artei baroce, prin exemplul strălucit al artei lui *Giovanni Lorenzo Bernini*.

Dacă am atașa personalitatea și creația sculpturală a lui *Auguste Rodin* mișcării impresioniste am constata, surprinzător sau nu, că poate fi simultan și adevărat și fals.

Curentul cel mai revolut existent în istoria artelor plastice, în general, a fost cu certitudine Impresionismul, dezvoltat ca și curent artistic în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Ca reprezentanți, semnificativi, ai acestui „stil”, „curent” din plastica românească din a doua parte a secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului al XX-lea, îi putem aminti pe : *Ioan Georghescu, Ion Georghescu Valbudea, Karl Storck, Constantin Brâncuși, Vladimir Hegel, Dimitrie Paciurea, Gheorghe Dimitrie Anghel* ș.a.m.d. Sculptura românească și evoluția statuară românească va fi urmărită și analizată în capitolele următoare.

²³ „Modigliani, care se împrietenește cu Brâncuși după 1909, timp în care lucrase în atelierul acestuia, sub influența sculpturii lui Brâncuși, a sculpturilor africane, a lucrărilor lui Nadelman, a întâlnirii cu Arhipenko, la care se adaugă și alții, a renunțat la pictură și s-a consacrat sculpturii.” Vezi: Friedrich Teja Bach, *Metamorphosen plastischer Form*, Köln, Dumont, 1987, p. 173

²⁴ „Sculptura pictorilor veacului al XIX-lea nu se datorează, în opinia noastră, dorinței ori ambiției pictorilor de a „renova” limbajul statuarei moderne. Demersul lor a avut o țintă mai modestă, activitatea lor de sculptori urmând să influențeze creativitatea pe care o atașau domeniului picturii. Este de știut că *Edgar Degas* și-a modelat în ceară balerinele, drapându-le apoi, pentru a avea oricând la dispoziție „modele” pe care să le includă în compozițiile sale. Cu toate că din punctul de vedere al înnoirii limbajului artei statuare *Auguste Rodin* este îndatorat experiențelor lui *Degas*, strategia creatoare a celor doi este fundamental diferită: *Degas* devine sculptor din nevoia de a avea la dispoziția sa un model în „nemișcare”, dar care să sugereze în cel mai înalt grad mișcarea spontană, în vreme ce *Rodin* „pietrifică” dinamica modelelor sale care, se știe, se mișcau adesea liber în spațiul atelierului, maestrul înregistrând cele mai fine nuanțe ale dinamicii trupului omenesc”.

IV.3. Trăsături definitorii ale sculpturii moderne românești

O privire asupra sculpturii românești moderne este firesc să nu fie o reiterare a celei de dinainte de 1990. Și asta nu pentru că artiștii, cu operele lor puse în discuție, erau lipsiți de calitate, ci din simplul motiv pentru că perspectiva în care fuseseră valorificați era una falsă și limitativă.

Așa cum politica totalitară a scos din viața publică structuri, instituții și profesioniști din cele mai diferite domenii și propaganda oficială a scos din orizontul nostru simbolic estetici, forme și nenumărate personalități artistice. Este așadar firesc ca noua panoramă a artei românești moderne din ultimele două veacuri să țină seama de aceste realități, să reconfigureze întregul fenomen în funcție de datele sale intrinseci și să-l extragă din consecința oricărei alte comenzi exterioare, mai mult sau mai puțin explicite.

În acest context considerăm obligatoriu efortul de a ieși din captivitatea memoriei schematice și a triumfalismului superficial și de a încerca să punem în lumină valorile perene ale sculpturii românești, care poartă trăsăturile definitorii ale spiritualității noastre, dar și marca apartenenței la cultura europeană. Păstrând momentele mari ale artei, portante ale unei construcții cu o structură destul de complicată și variată, vom încerca să dăm acestei prezentări un sens concentric și personalizat. Așadar, discursul se va ordona în jurul câtorva mari personalități cu accente directe pe momentele de performanță. Dar dincolo de acestea vom încerca să spargem monopolul asupra sculpturii românești al unui mănunchi de artiști excesiv mitologizați din motive mai mult sau mai puțin clare și să recuperăm și acel segment de artiști exilați, pe nedrept, din memoria contemporaneității, artiști fără de care fenomenul nostru plastic românesc este incomplet. Artiști sculptori care se regăsesc în toate ținuturile culturale ale spațiului național, dar văduviți de recunoașterea valorilor, în bună măsură datorită „exilului” provincial, a căror creație, vom vedea, este binevenită și care se încadrează organic în spiritualitatea artistică plastică din România. Cu precădere, în partea a doua a analizei vom stărui asupra fenomenului sculptural din ținuturile vestice, crișenene, meleguri prielnice dezvoltării actului artistic, beneficiind de interferențele culturale ale spațiului central european, la granița de vest a țării. În partea a treia particularizând în mod intenționat, dar integrativ, activitatea de creație proprie inserată pe filonul cultural și spiritual care a generat-o, atașăm fenomenul izvoarelor de care aparține.

IV.4. Osmoză, fuziune, asimilare

Intrarea națiunii române în modernitate s-a produs în secolul al XIX-lea într-un ritm relativ rapid. El s-a datorat, neîndoiește, unor condiții economice obiective și nu în mică măsură schimbărilor esențiale produse în privința statutului internațional al statelor românești. Singure, acestea nu ar fi fost suficiente, oamenii care s-au aflat atunci la conducere știind să profite de avantajele existente și să facă față adversarilor. Într-un răstimp destul de scurt, din rândurile tinerilor români s-a putut afirma un număr de personalități, care s-au încadrat unei ambiante generale europene și, cu multă siguranță de sine, au construit o nouă societate și statul modern. Acești „copii amfibii” – după cum spunea Alecu Russo – au știut „ce să culeagă” și „ce să păstreze” în procesul formării lor. „Ne-am născut în Moldova”, - arată Russo – „și am supt străinătatea; capul ni-i este de neamț, de franțuz, dar inima ne-a rămas tot de moldovean”²⁵.

Zeci de tineri români au luat calea străinătății încă de la începutul veacului al XIX-lea, inițial sporadic, dar apoi, din cel de-al doilea sfert al secolului, din ce în ce mai numeroși. Numai la Paris, în anii premergători revoluției de la 1848, se găseau în jur de o sută. Au petrecut dincolo de hotare ani îndelungați, unii peste o jumătate de deceniu, și-au însușit limbile însemnate ale lumii și mai ales limba franceză, în așa măsură, încât au ajuns s-o folosească mai cu înlesnire decât limba lor maternă. S-au integrat în modernitate și cu puterea de adaptabilitate a românilor, s-au transformat.

Esențial a fost că întreg acest proces a avut loc păstrându-și fiecare simțămintele naționale și trăind neconținut cu gândul revenirii în patrie și al obligației morale ce o aveau de a o sluji. Crezul lor național a fost pasional și nici unul nu s-a manifestat desprinzându-se din tulpina căreia îi aparțineau, chiar și atunci când ajunseseră să vorbească și mai ales să scrie cu oarecare greutate în limba lor maternă.

Impresiile pe care le-au avut când au ajuns în vechi sfere de civilizație au fost desigur copleșitoare. Monumentele Italiei, vestite în acel timp în care Italia, la rândul ei, suferea încă dominația străină, cele ale Germaniei, unde în fiecare centru vizitat sau în care au poposit unii dintre ei, se întâlnea o viață cultural-artistică cu puternice rădăcini și trăsături particulare specifice, Londra capitala țării celei mai avansate în acea vreme și mai ales Parisul, „cetatea luminilor” au impresionat pentru întreaga viață pe acești tineri.

²⁵ Alecu Russo, *Scrisori*, Editura Academiei Române (ediție P.V.Haneș), București, 1998, p. 56

Orașul de pe Sena, unde s-au găsit majoritatea dintre ei, care adăpostea monumentele Vechiului Regim, dar și pe cele datorate primei Republici și mai ales Imperiului, le-a oferit un mediu ambiant care însemna civilizație, măreție și glorie, ca și o nestăvilă energie înnoitoare.

Acești „bonjuriști”, aparținând în marea lor majoritate boierimii privilegiate, s-au văzut într-o situație cu totul nouă, într-un alt tip de societate decât cel din care proveneau, cunoscând în mod direct și nu rareori prin propria lor experiență greutățile vieții, fapt ce a contribuit la dobândirea unei noi viziuni despre societate. Au devenit mai înțelegători față de unele categorii sociale din propria lor patrie și preocupați de a contribui la ameliorarea condiției lor. Au devenit, implicit, critici față de situația socială existentă în țările lor.

Studiile, puțini dintre ei le-au încheiat prin diplome. În general au preferat o pregătire multiformă cu consecințe benefice, care le-a creat un larg orizont de cultură generală, ce le va fi de un mare și neîndoielnic sprijin când aveau să ajungă în înalte funcții în țara lor.

Parisul, locul unde cei mai mulți români s-au dus la studii, le-a oferit ocazia unei organizări; iar constituirea „Societății studenților români” la finele anului 1845, a contribuit într-o mare măsură la strângerea legăturilor moldo-vlahe.

În anii imediat premergători revoluției din 1848, activitatea politică a acestor tineri, cadre ale României viitoare s-a intensificat în mod deosebit. *Alphonse de Lamartine* avea să accepte să patroneze „Societatea studenților români”, iar *Nicolae Bălcescu*, într-o cuvântare pe care a ținut-o în fața conașionalilor la Biblioteca Română, din Paris, a adresat un apel ardent auditorilor săi, „într-o epocă de tranziție, între trecutul care piere și viitorul care începe a luci”, pledând pentru o regenerare a societății, pentru „o reformare socială a românilor” prin unitatea lor națională într-un „timp politic” al tuturor românilor, „românismul”²⁶ urmând a fi factorul regenerativ.

Contaminați de această energie, în preajma anului 1848, câțiva zeci de tineri formați la dimensiuni „europene”, dornici de acțiune, se arătau gata de a prelua sarcina marii schimbări în care trebuia să se angajeze națiunea lor.

Între ei și părinții lor prăpastia era mare, nu atât în ceea ce privea obiectivele — deoarece la o emancipare visaseră și aceștia, dar mai ales în felul în care ei, tinerii, înțelegeau să acționeze în viitor și mai ales direcția lor de acțiune. „Viața părinților — scria *Russo* — a trecut lină ca un râu ce cură prin livezi și grădini și se pierde fără vuit în Siret. Pe cât erau ei de departe și străini de voinicii ce dorm la Valea Albă, pe atâta ne-am născut noi străini și departe de dâșii [...] Întâmplările lumii de primprejur mereu la granița țării, vâlmășagul

²⁶ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Ed. Minerva, 1982, Ed. a II-a, adăugită și îngrijită de Al. Piru, p. 85

veacului îi găsea și-i lăsa liniștiți. Ei au deschis ochii într-un leagăn moale de obiceiuri orientate, noi am răsărit în larva ideilor nouă, ochii și gândul părinților noștri se îndreptau la Răsărit, ai noștri ochi stau țintă spre Apus²⁷.

Revoluția română din 1848 a fost înăbușită în succesivele ei manifestări, dar ea a demonstrat prin programe, prin regimul revoluționar de peste trei luni instituit în Țara Românească, prin conlucrările dintr-o țară în alta, inclusiv în Transilvania, și mai ales prin viziunea românească a acestor tineri fruntași ai ei, cei mai mulți formați dincolo de hotare, că procesul de constituire al elitelor moderne avusese loc. Exilul revoluționar, la care mulți dintre ei aveau să fie condamnați, mai ales dintre munteni, a contribuit la desăvârșirea pregătirii lor politice. După războiul Crimeei le va reveni lor să construiască nucleul noului stat național și România modernă a putut apărea pe harta Europei, într-un proces de evidentă și aproape surprinzătoare ascensiune.

IV.5. Viziune europeană în sculptura românească

Elanul revoluțiilor de la 1848 cuprinsese întreaga Europă preocupată să dea viață idealurilor naționale îndreptate în direcția creării statului de drept și, implicit, în sensul trezirii conștiinței artistice naționale. Acesta este momentul în care, prin căutări și experiențe fertile, încep să se cristalizeze și trăsăturile specifice ale artei românești.

Dacă în pictură începând cu mijlocul secolului al XIX-lea, artiști școliți în Italia sau Franța aveau să introducă în țările române o viziune artistică nouă, în contrast definitiv, până la cele mai elementare principii, cu tradițiile bizantine multisekulare, *sculptura modernă* s-a dezvoltat câteva decenii mai târziu, în condiții mai vitrege. O tradiție mai restrânsă — căci vechea artă bizantină nu a încurajat decât sculptura decorativă — în lemn sau piatră — ca și condițiile în general mai dificile ale acestei arte legată de cerințele arhitecturii, au făcut ca primii sculptori români de formație occidentală să apară în ultima treime a veacului al XIX-lea.

Subordonată la început arhitecturii, redusă la rolul de a împodobi construcțiile religioase și civile, este firească predominarea sculpturii ornamentale. Funcția ei este aceea de a decora ancadramentele ușilor și ferestrelor, a brâurilor și cornișelor, a soclurilor și balustradelor, a rozetelor, a pietrelor funerare și a diverselor piese de mobilier²⁸. Iar

²⁷ Alecu Russo, *op. cit.*, p. 73

²⁸ Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 66-67

consecința firească a însuși scopului sculpturii a fost predominanța cioplitului asupra modelajului. Meșterii români și străini deopotrivă, foloseau tipare vechi²⁹ în care, pe măsura imaginației și a talentului fiecăruia, introduc elemente noi. Iar în privința măiestriei cioplitului, meșterii români aduc și experiența milenară a artei populare.

Evoluției motivului ornamental de la elementele geometrice și vegetale către cele zoomorfe, ajungând chiar la reprezentări umane, îi corespunde, din punct de vedere tehnic, trecerea treptată de la relief plat spre basso și alto - relief, cu alte cuvinte pregătirea pentru rond-bosse.

Acest proces, care s-a desfășurat lent și a fost determinat în mare măsură de pătrunderea tot mai evidentă a influențelor occidentului, își are rădăcinile la sfârșitul veacului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea. *Piatra de mormânt de la Curtea de Argeș* (Fig.17), *Ușile bisericii de la Snagov*, *Piatra funerară a lui Radu de Ia Afumați* ilustrează modul în care figura umană începe să fie reprezentată în sculptura ornamentală.

Epoca lui Brâncoveanu este cea în care influența meșterilor, aduși din Italia în secolul al XVII-lea, începe să impună reliefurile înalte. *Cei patru evangheliști* de la biserica Colțea, ctitorie a Spătarului Mihail Cantacuzino, și mai ales figura lui *Samson*, de la trapeza mănăstirii cantacuzinești din Râmnicu Sărat, au calitățile unor veritabile sculpturi în alto-relief și ronde-bosse. Francezul *Jean Claude Flachet* și istoricul austriac *Joseph Schulzer*, călători prin Principate, pomenesc despre busturile și statuile din grădinile palatelor *Mogoșoaia și Potlogi*³⁰, iar *Paul din Alep* descrie fântâna cu patru personaje din



Fig. 17 - *Piatra de mormânt de la Curtea de Argeș*

²⁹ George Oprescu, *Sculptura statuară românească*, Editura ESPLA, București, 1954, p. 34

³⁰ G. Ionescu - Gion, *Istoria Bucureștilor*, București, Editura Socec, 1899, p.102

curtea mănăstirii Cozia.

Motivul zoomorf apare și el începând din secolul al XIV-lea, mai întâi izolat, precum *Căprioara* de la mănăstirea lui Negru Vodă, apoi din ce în ce mai frecvent, ilustrând legende biblice sau animale fantastice din basmele românilor iar uneori, are ca sursă de inspirație cărți populare, foarte prețuite în epocă, ca *Fiziologul* sau *Floarea darurilor*³¹.

Profundele transformări sociale, politice și mai ales economice, petrecute în societatea românească în prima parte a secolului al XIX-lea au schimbat cerințele și felul de viață al acesteia. Pătrunderea neo-clasicismului în arhitectură, — Palatul domnesc din Iași sau cel al lui Grigore Ghica din Colentina, cu fațadele și porțile de la intrare împodobite cu grupuri statuare —, aduce cu sine amplasarea unor statui în grădini, dar și înlocuirea vechilor pietre de mormânt cu monumente funerare, ca cel conceput de Francisc Vernetta pentru *Mormântul lui Grigore Sturdza* de la Mănăstirea Frumoasă din Iași.

Pentru a satisface gustul noii societăți, o sumă de meșteri pietrari își instalează atelierele la București și Iași și produc decorații de fațade și cariatide, statui pentru parcuri și grădini ori monumente funerare. Italianul *Felippe Oliva* și neamțul *Moritz Fles* la București, sau meșterul *Franzoni*³² la Iași, realizează sculpturi pentru comanditari bogați, fără a depăși nivelul executantului obedient față de ceea ce i se cere.

Practicând o artă de agrement, acești artizani sunt comparabili ca efect tehnic cu pictorii străini în trecere sau stabiliți în Principate, fără însă a se situa la înălțimea acestora și păstrând un incontestabil nivel meșteșugăresc.

Primii care vor avea conștiința valențelor propagandistice ale *monumentelor*, a importanței reprezentării marilor personalități ale trecutului nostru istoric, sunt fruntașii revoluției de la 1848. *Alexandru (Alec) Goleșcu* Arăpila afirma, într-una din scrisorile sale, că „o statuie națională este ca o pietrificare a unei mari gândiri naționale; poporul o prinde pentru că ea are o formă care trece din generație în generație” [...]. Unde sunt la noi pictorii și sculptorii în stare să prindă o idee națională, să se inspire din ea pentru a-i da timp și viață pe o bucată de pânză sau sub loviturile dălții?”³³ se întreba Goleșcu pentru a arăta că este o datorie patriotică a sprijini tinerele talente.

Această concepție se regăsește în hotărârea „*Locotenenței Domnești*”, din 15 august 1848, de a ridica o statuie lui *Gheorghe Lazăr*, ctitor al școlii românești, cum și în propunerea lui Cezar Bolliac de a se închina câte un *monument lui Mihai Viteazul și lui Tudor Vladimirescu*. Cu tot entuziasmul și înflăcărea momentului, înăbușirea mișcării

³¹ *Ibidem*, p.106

³² H. Blazian, *Sculptura monumentală*, Arta Plastică, București, nr. 6, 1957

³³ *Correspondența Goleștilor*, vol. II, p. 160

revoluționare, la 13 septembrie 1848, a împiedicat realizarea lor. Chiar *Statuia Libertății*, ridicată în gips în curtea Agiei, de *Constantin David Rosenthal*³⁴, a fost distrusă, rămânându-i numai imaginea fragmentară în acuarela *Dezrobirea țiganilor* de Theodor Aman.

Unicul monument din prima jumătate a secolului al XIX-lea, păstrat în Țările Române este un *Obelisc*, al cărui soclu este susținut în colțuri de patru lei, ridicat în Grădina Copou din Iași de *Sungurov*, după desenele făcute de *Gheorghe Asachi* în cinstea Regulamentului Organic.

Documentele consemnează și la Sibiu activitatea unui sculptor roman - *Ion Costandea* - autor al unui monument închinat *Grofului Lazăr*. Nici una dintre lucrările sale nu a rezistat însă vremii, opera lui rămânând cu totul necunoscută³⁵.

Începând cu ultima jumătate a secolului al XIX-lea, evoluția sculpturii românești înregistrează două etape distincte. Cea dintâi, de organizare, începe de la unirea Țărilor Române și se încheie o dată cu cucerirea independenței de stat; dar cea de-a doua este, cu adevărat, cea de afirmare a unei sculpturi naționale.

În prima perioadă se organizează învățământul artistic superior, determinant pentru formarea artiștilor chiar dacă studiile lor vor fi desăvârșite în străinătate; se edifică monumente, în marea lor majoritate opere ale unor artiști străini și, prin practicarea unei sculpturi academice, se instaurează însușirea temeinică a meșteșugului și a tehnicilor sculpturii.

Personalitatea proeminentă și, de fapt singulară, a acestei prime etape este *Karl Storck* (1826-1887). Născut la Hannau în Germania și stabilit la București în 1849, după ce poposise la Paris, Storck a început prin a ucenici la giuvaergiul neamț *Iosif Resch*, apoi în atelierul meșterului *Moritz Fles*, care furniza sculpturi pentru fațadele clădirilor capitalei. A debutat așadar în România ca artizan: argintar, ipsosar, cioplitor în piatră. Dar după un stagiul de studii la München, Storck devine primul sculptor statuar de formație neoclasică, care a lăsat în istoria artei românești o opera însemnată și o temeinică tradiție pedagogică. În 1865 a participat la prima expoziție a artiștilor în viața, organizată de *Theodor Aman*, unde a expus bustul lui *Alexandru Ioan Cuza*, al *Elenei Doamna* și al poetului german *Friederic Schiller*, alături de un *medalion* în marmură³⁶, obținând Medalia a doua și impunându-se astfel, în scurtă vreme, ca cel mai însemnat sculptor.

Ceilalți doi participanți la secțiunea de sculptură a acelei prime expoziții colective,

³⁴ George Oprescu, *op. cit.*, p. 28

³⁵ De la Ion Costandea, care a fost profesor de desen la Sibiu, au rămas câteva gravuri, una dintre ele înfățișând chipul lui Horea, după portretul pictat de Johann Martin Storck

³⁶ *** , *Explicatuinea operelor de pictură, sculptură, arhitectură a artiștilor în viață*, București, [s.n.], 1865



Fig. 18 – „Spătarul Mihail Cantacuzino”,
Karl Storck

exemplu: busturile lui Aman, C.A. Rosetti, Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza, Domnița Bălașa, Spăratul Mihail Cantacuzino etc.; subiecte deci, care fără îndoială trebuie așezate în seria compozițiilor figurative atât de frecvente în acea epocă, încă sub influența iluminismului Italian, manifestându-se ca un sculptor „academic”, sub influența „idealului” identificat cu clasicitatea. K. Storck era prototipul sculptorului-meșteșugar, a îndemânicului „cioplitor de piatră”, dar artistul este și un „inventator și făurar”, încordat asupra unei lucrări ingenioase și complicate.

David Lempart și Iosif Partanovitz,³⁷ nu au izbutit să-și facă un drum în artă, numele lor nemaifiind consemnat în nici un alt document.

Autor de monumente, statui funerare, busturi, sculpturi de gen, dar și de ornamente pentru fațadele clădirilor, de trepte și balustrade de marmură, de faianțe colorate pentru diferite palate, cum și de strane pentru biserici. Storck a împletit într-o muncă stăruitoare și fără răgaz, activitatea creatoare cu cea meșteșugărească.

Creația sa este realizată în tradiția neoclasică tutelată de Canova și Thorwaldsen. Abordează de la început sculptura monumentală, portrete sau basoreliefuli,



Fig. 19 – „Domnița Bălașa”, K Storck

³⁷ Catalogul la A întâia expozițiune a lucrărilor artiștilor în viață, București, [s.n.], 1865

Statuile care împodobesc și astăzi Bucureștii — *Spătarul Mihail Cantacuzino* (Fig.18), din curtea spitalului Coltea, *Domnița Bălașa* (Fig. 19), de la biserica cu același nume — sunt realizate în stil academist. Profunda cunoaștere a anatomiei, grija pentru exactitatea amănuntului vestimentar, reconstituit pe baza unei serioase documentații istorice, sunt calități incontestabile ale acestor lucrări, lipsite însă de o viziune monumentală. Căci accentul pus în primul rând pe meșteșug, pe iscusita folosire a efectelor de draperie care fărâmițează volumele ca și preocuparea pentru a reda iluzia cât mai exactă a realității, predomină asupra volumelor mari și a planurilor largi, forma devenind lipsită de spațialitate³⁸.

În portretistica, destul de bogată, ajunge uneori la expresii psihologice izbutite. *Bustul lui C. A. Rosetti*, de un desen riguros, de o pătrunzătoare logică a planurilor și un finisaj minuțios, se remarcă prin geometria compoziției volumelor în mai multe planuri. O notă inedită, de un suflu nou este bluza de tipograf, artistul optând pentru un veșmânt mai sculptural decât tradiționala haină oficială. Dar și în portrete stăruie uneori prea mult asupra amănuntelor de modelare a figurilor sau a vestimentației.

A practicat pe lângă rond-bosse și reliefurile. Cea mai însemnată lucrare de gen realizată împreună cu *Paul Focșăneanu*, este frontonul vechii Universități din București, având ca temă alegoria *Minerva încununând artele și științele* din care se păstrează astăzi câteva fragmente în colecția muzeului Cecilia Cuțescu Storck și Frederic Storck din București.

Opera lui Storck exprima rigoarea unei profesii exercitate cu conștiință și seriozitate academică, cu stăpânirea meșteșugului și cunoașterea tuturor tehnicilor sculpturii (piatră, metal, lemn, ceramică) și, încadrându-se în concepția epocii și mediului său artistic — clasicismul academic — urmărește în mod deosebit perfecțiunea lucrului.

Importanța artistului constă în mare măsură în rolul de pionier pe care l-a avut în dezvoltarea sculpturii moderne românești care, începând cu el capătă caracter de operă de artă.

În egală măsură *Karl Storck* a contribuit la întemeierea și organizarea învățământului artistic în România, prin lecția de artă pe care a transmis-o elevilor și urmașilor săi ca profesor de perspectivă și sculptură la Școala de Bele-Arte din București³⁹.

Unul dintre primii săi elevi a fost *Paul Focșăneanu* (1840 — 1867) — sau Focșaner, cum apare în unele documente —, un tânăr talentat, așa cum s-a afirmat la prima expoziție a artiștilor în viață. Cu un bust în marmură a lui *Mihai Viteazul* lucrat după celebra gravură a lui *Aegidius Sadeler*, socotită a fi cel mai fidel portret al eroului național. Bursier al statului la

³⁸ Vasile Florea, *Arta românească*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1982, p. 67

³⁹ K. Storck a desfășurat, alături de Theodor Aman o intensă activitate pentru înființarea Școlii de Bele-Arte din București în 1863, a cărei catedră de specialitate a condus-o până la moarte

Berlin, acest artist mort timpuriu, nu a putut da măsura talentului și nu poate fi lesne apreciat din punct de vedere al contribuției personale la evoluția sculpturii moderne, singura lucrare cunoscută în afara portretului mai sus menționat fiind o *Țărancă*, considerată pierdută, aflată astăzi în patrimoniul Muzeului Național de Artă al României.

Activitatea catedrei condusă de Karl Storck, prea puțin stimulată de premii sau de rare comenzi oficiale - mai mult portretistică de aparat -, sau de ceva mai târziile burse de studii în străinătate, contribuie totuși la interesul general pentru sculptură. Cel dintâi elev format mai puțin la școală cât în propria-i casă, este fiul său, *Carol Storck*. După câțiva ani de ucenicie în atelierul tatălui, pleacă în 1870 în Italia, la Florența, unde studiază în atelierul lui *Augusto Rivalta*, care îi va dirija înclinarea pentru subiectele de gen, pitorești și anecdotice. În peregrinările sale prin lume a fost printre primii artiști români care a ajuns în Statele Unite ale Americii, la Philadelphia. Întors în țară, în 1880, devine colaboratorul tatălui său, lucrând, împreună cu acesta la transpunerea lucrărilor în marmură, dar are și o sumă de comenzi proprii.

Fire contemplativă, *Carol Storck* este autorul unor monumente funerare, între care cel mai izbutit este *Mama îndurerată*⁴⁰, în care ritmul draperiilor, gestul mâinilor împreunate și atitudinea întregului corp exprimă un adânc sentiment de tristețe.

Artistul, care lucra după natură, obișnuia să spună că n-ar efectua nici o lucrare fără a avea modelul în față. Caracteristic pentru acest mod de lucru este *Portretul lui Bogdan Petriceicu Hașdeu* (Fig. 20), operă de un realism cu note romantice, care se remarcă prin desenul precis, prin profunzimea detaliilor, ca și prin tendința de a caracteriza personajul cu ajutorul unor elemente accesorii, imaginând drept soclu un suport compus din două cărți și o ramură de laur.

Statuile alegorice de la Palatul de



Fig. 20 – „Portretul lui B. P. Hașdeu”

Carol Storck

⁴⁰ Monumentul funerar al familiei Izvoranu, de la Cimitirul Belu

Justiție - *Prudența, Temperanța, Forța* - cele executate pentru Palatul Poștelor, - *Drumul de Fier și Electricitatea* - sau pentru fosta școală militară de la Craiova - *Geniul și Progresul* -, corecte și ușor sentimentale, sunt bazate pe un serios meșteșug, dar lipsite de forță și de acea viziune monumentală necesară sculpturii de for public, fie independentă, fie accesoriu al arhitecturii. Opera clasico-realistă a lui Carol Storck înscrie însă în istoria artei românești un progres față de cea a tatălui său, chiar dacă sculpturile rămase îl arată uneori numai un bun meșteșugar și un prea corect practician⁴¹.

IV.6. Clasicismul românesc

Exemplul bătrânului excelent meșteșugar și sculptor, rodește mai cu seamă în conștiința primei generații de elevi români, trimiși la studii în străinătate, așa încât rolul de primi maeștri și de pedagogi ai sculpturii românești și-l asumă după Karl Storck, *Ioan Georgescu* și *Ștefan Ionescu Valbudea*, prin grija lui, perfecționați la Paris. Odată cu ei, sculptura românească parcurge, în mai puțin de un sfert de veac, experiența clasicismului și romantismului, „[...] un hazard fericit - scria *Ion Frunzetti* - face ca, o dată cu apariția acestor două mari talente, desfășurarea istorică a procesului de constituire a stilului propriu școlii românești de artă să-și abrevieze, pentru cazul sculpturii, durata firească, prin faptul simplu al consumării etapei clasicismului și celei a romantismului în aceeași perioadă [...]”⁴².



Fig. 21 – „Mihai Eminescu”, *Ioan Georgescu*

⁴¹ George Oprescu, *op. cit.*, p. 80

⁴² Ion Frunzetti, *Dimitrie Paciurea*, București, Editura Meridiane, 1971, p. 9

Etapa clasicismului o rezumă opera lui *Ioan Georgescu* (1856 — 1889) (Fig.21⁴³). Elev al Școlii de Arte și Meserii și absolvent, în 1877, al Școlii de Belle Arte ca student al lui Karl Storck, de la care deprinde seriozitatea și meticulozitatea artizanului, Georgescu participă la terminarea studiilor la concursul pentru o bursă



Fig. 23 – „Aruncătorul cu sulița”, I.
Georgescu



Fig. 22 – „Copiliță rugându-se”,
Ioan Georgescu

în străinătate, obținând premiul I. Așa se face că, între 1878 și 1882, studiază în capitala Franței cu sculptorii *Eugene Delaplanche* și *Augustin-Alexandre Dumont* iar în 1881 expune la Salonul de primăvară *Copiliță rugându-se* (Fig. 22), pentru care primește o mențiune de onoare. În catalogul expoziției⁴⁴ lucrarea este ilustrată cu un desen în tuș, făcut de sculptor, privilegiu de care se bucura numai un număr restrâns de artiști. Distincția acordată recompensează efortul de a exprima, împotriva delicateții redării formelor, nudul infantil, mai curând de factură neoclasică de sorginte elenistică ca și trăirea momentului pe care îl

⁴³ Ioan Georgescu realizează cel mai reprezentativ bust al lui Eminescu până la acea vreme.

⁴⁴ *Catalogue illustré du Salon de 1881*, publié sous la Direction de F. G.Dumas, Paris, 1881, p. 6

implică tema, un fel de imn al candorii nevinovăției copilărești.

Uneori Georgescu spunea: „[...] idealul ar fi să găsești modele autentice, corpuri perfecte ca pe vremea grecilor și să le insuflă și viața pe care ei au neglijat-o”⁴⁵. Acest ideal încearcă sculptorul să-l îndeplinească în *Endymion la vânătoare* (Fig. 23 – *Aruncătorul cu sulița*).

În decursul secolelor, personalități ca *Guercino*, *Canova* sau *Romanelli* s-au inspirat din mitul lui *Endymion*, majoritatea imaginându-l pe acesta adormit⁴⁶. Georgescu însă îl reprezintă la vânătoare, fapt ce îi dă ideea să-și încerce posibilitatea de a reda forme adolescente, de o perfecțiune clasică, și să le insuflă freamătul vieții și al mișcării. Din această năzuință se naște o frumoasă operă de factură clasico-romantică; pentru că artistul este un clasic prin simțul echilibrului și al proporției, cum și prin sentimentul de noblețe firească a gestului dar rămâne un romantic prin nervul și vibrația mișcării, prin grația personajului, fapt ce i-a determinat pe unii critici să sugereze apropieri cu *Andrea Verrochio*⁴⁷.

În *Izvorul (Sursa)*, nud de femeie tratat în stilul sculpturii decorative de parc din secolul al XVIII-lea, armonia, calmul și echilibrul clasic prevalează din nou. Reliefurile cu teme mitologice sau alegorice — *Psyche și amorașii* — sunt și ele pretexte pentru a evoca grația formelor umane, gingășia și poezia lor, dar și pentru exprimarea unui sentiment de plenitudine a vieții.

Portretul ocupă un loc însemnat în creația lui Georgescu, lucrările sale - peste 150, în marea lor majoritate comenzi -, fiind corecte, serioase, executate cu un temeinic meșteșug, dar lipsite de strălucire și elan. Câteva fac excepție. Așa este *Portretul Iuliei Hașdeu*, operă în care artistul respectă strict identitatea personajului. Dar ca factură și mod de interpretare se simte, mai mult decât în alte lucrări, influența clasicilor romantismului francez, într-o viziune care definește o nuanță din spiritualitatea complexă a poetei. Cel mai reprezentativ este însă *Bustul actorului Mihail Pascaly* (Fig. 24), comandă pentru foaierea Teatrului Național care, este realizat într-un superb elan, cu o forță de defnirire a unei personalități și o siguranță rar întâlnită în opera portretistică a lui Georgescu. Liniile avântate, energice și expresive ale figurii, părul buclat și răscolit nervos spre spate, fixează temperamentul acestui interpret de personaje romantice, nuanțat și de amănuntele vestimentației: lavaliera care flutură, mantia

⁴⁵ *Literatura și Arta Română*, București, 1897

⁴⁶ Denumită și *Aruncătorul cu lancea*, lucrarea este inspirată de mitul lui *Endymion*, subiect mult abordat în antichitate și Renaștere. Versiunea adoptată în literatură și artă îl socotește pe *Endymion* un vânător, păstor ori rege al Cariei, care locuia în muntele *Latmos*. Admis în *Olimp* de *Jupiter*, al cărui fiu era, la cererea zeiței *Diana* este pedepsit să doarmă un somn etern pentru a rămâne veșnic tânăr și a-și păstra astfel divina frumusețe. *Endymion* era în fond un geniu al somnului

⁴⁷ G. Dimitriu, *Sculptorul Ioan Georgescu. O aniversare*, Ed. Rampa, 30 noiembrie 1918, p. 4

aruncată elegant peste umăr. Toate aceste detalii pline de mișcare, ca și ținuta semeață a capului desprind și fixează nota caracteristică incisivă și pitorească a marelui tragedian. Lucrarea realizată la numai 26 de ani, model de artă a interpretării portretistice, rămâne și astăzi unul dintre cele mai romantice portrete ale sculpturii românești.

Una dintre puținele lucrări monumentale încredințate lui Georgescu este statuia lui *Gheorghe Lazăr*, din piața Universității din București (1886), întâiul mare monument datorat unui artist român, dezvelit într-o piață publică.

Figura marelui dascăl, cărturar și animator progresist, sugerează o forță morală, o capacitate de concentrare și meditație, accentuate de liniile monumentale ale ansamblului compoziției. În monumentul lui *Gheorghe Asachi* de la Iași (1887), planurile sunt mărunțite de numeroase detalii, care uneori nu se mai integrează volumelor. Asachi este înfățișat în fotoliu, bătrân, obosit și trist, cufundat în gândurile și dezamăgirile sale. Preocuparea pentru interiorizare este mai mică decât la *Gheorghe Lazăr*, deși perfectă asemănare cu modelul și reconstituirea exactă a detaliilor vestimentare, ca și a recuzitei - sigiliul prins de documentul ținut pe genunchi - l-au preocupat în mod vădit, așa cum atestă și importanța, explicabilă prin adeziunea artistului la moda sculpturală „italiană”, acordată reliefulor secundare față de masa primordială a statuii.

În sculptura funerară, cea mai de seamă realizare a sa este monumentul din biserica *Domnița Bălașa*, încărcat de un sentimentalism edulcorat, integrat perfect gustului comanditarului.

Sculptor și pictor, artist clasic cu evidente tendințe romantice, profesor și animator al vieții artistice, Ioan Georgescu rămâne primul mare sculptor român din istoria artei secolului al XIX-lea, fără a reprezenta însă un caz izolat.

Cel de-al doilea mare precursor, *Ștefan Ionescu Valbudea* (1859 — 1918), de



Fig. 24 – „Bustul actorului Mihail Pascaly”,
Ioan Georgescu

asemenea elev al lui Karl Storck, are o viziune complet diferită de a colegului său. Câștigă bursa pentru străinătate cinci ani după Georgescu și lucrează la Paris, între 1882 și 1886, cu *Jean Alexandre Falguière* și *Emmanuel Fémiet*, din lecțiile căror deprinde în primul rând avantajele unui prestigios limbaj cult și ale unei tehnici avansate. Spiritul sculpturii sale se demonstrează însă, în acest răstimp, mai apropiat de cel al romantismului lui *Jean-Baptiste Carpeaux*, succesor al expresiei dramatice a lui *Pierre Puget*, așa-numitul *Michelangelo* al barocului francez al secolului al XVII-lea.

Mihai Nebunul (Fig. 25) opera cea mai de seamă a lui *Valbudea*, expusă la „Salonul oficial” din Paris și distinsă cu un



Fig. 25 – „Mihai Nebunul”, Ștefan Ionescu Valbudea

premiu. Ea constituie, ca și *Speriatul* (Fig. 26) soluții plastice, romantic întrevăzute, ale unor probleme de exprimare a stărilor psihologice prin fizionomie și prin atitudinea întregului corp, ceea ce-i atrage prețuirea ambadorului de atunci al României la Paris, poetul *Vasile Alecsandri*, apoi pe cea a lui *Alexandru Odobescu* și a lui *Barbu Ștefănescu Delavrancea*⁴⁸.

În anul 1885, când termină această operă, artistul era în cel de-al patrulea an de studii în Franța. În diversitatea și eclecticismul curentelor care



Fig. 26 – „Speriatul”, Ștefan Ionescu Valbudea

⁴⁸ Ion Frunzetti, *Ștefan Ionescu Valbudea*, Imprimeria Națională, Publicațiile Fondului „Elena Simu”, București, 1940

influențau arta plastică franceză a secolului al XIX-lea, Valbudea se formează și evoluează în sfera de gândire determinată de *Auguste Rodin*. El a avut prilejul să vadă din opera acestuia lucrări ca *Hugolin, spre infinit* și *Centaureasa*, care aduceau în sculptură o nouă problematică de modelaj, de exprimare și de concepție plastică. Din asemenea impulsuri și afinități se naște *Mihai Nebunul*, al cărui patetism și forță dramatică aduc în sculptura românească manifestarea unui temperament tumultuos și puternic, rămas fără ecoul mental în contemporaneitate. Operă de început de carieră, ea rămâne și cea mai reprezentativă și mai valoroasă. Căci analiza și exprimarea nebuniei în sculptură impune și încercarea de a interpreta plastic abisuri sufletești și mintale, încleștate în dezechilibru. Artistul le redă prin încordarea trupului ce atinge un efort disperat de a se descătușa din legătura frânghiilor și prin privirea și trăsăturile feței care exprimă adevărul unei drame omenești. O asemenea operă impune cunoștințe generale de anatomie, pe care Valbudea le căpătase audiind cursurile Facultății de Medicină din Paris. Dincolo de drama exprimată, lucrarea prezintă un modelaj vibrat și finisat cu degetul, care dă formelor reflexe, lumină și calități de meșteșug, deprinse de la maestrul său Falguière.

După o călătorie în Italia (1885 — 1887) s-a întors în țară și, în 1888, și-a prezentat la Expoziția Artiștilor în Viață lucrările cele mai de seamă realizate în anii de studii. În „Revista Nouă”, Delavrancea a publicat un articol entuziast în care afirma că de la *Mihai Nebunul* începe sculptura românească și îl aseamănă, în spirit lui Eminescu⁴⁹.

După ce a expus prima dată *Mihai Nebunul*, personalități însemnate ale vieții culturale românești l-au sprijinit pentru obținerea unei subvenții necesare turnării în bronz a lucrării, intervenții rămase fără rezultat, astfel încât, prezentată din nou la Paris, în 1889 și apreciată de reputatul istoric André Michel, sculptura rămâne tot în gips⁵⁰.

La Saloanele din capitala Franței expune și alte opere — *Speriatul, Învingătorul* — în care exprimarea profilului psihologic își găsește soluții plastice de inspirație romantică.

Deși apreciat de critica vremii, întors în țară, Valbudea nu beneficiază de nici o comandă oficială în afara unor lucrări decorative, dintre care astăzi nu se păstrează decât basorelieful de pe frontonul Universității din Iași, reprezentând *Știința*. Marile sale calități de sculptor s-au irosit, cu rare excepții — *Pictorul Eugeniu Voinescu*, în care nota de distincție și de severitate a figurii amintește de portretele romane pe care artistul le-a admirat în muzeele Franței și Italiei — în seria monotonă de busturi, executate la comandă, care nu-i pun în valoare resursele. Profesor la diverse școli, dar nu la cea de arte frumoase, Valbudea a fost un timp și inspector de desen și caligrafie, cum și conservator al unui muzeu desființat la scurt

⁴⁹ *Revista Nouă*, nr. 3, anul II, 15 aprilie 1889, p. 4

⁵⁰ Ion Frunzetti. *Ștefan Ionescu Valbudea ...*, p. 17

timp, risipindu-și energia și talentul în activități administrative.

Din cauza proastei conservări și mutării dintr-un loc într-altul, opera lui a fost în bună parte compromisă, chiar și cele mai importante lucrări trebuind să fie reconstituite din fragmente și restaurate pentru a putea fi turnate în bronz în a doua jumătate a secolului XX. Dar în ciuda puținelor mărturii existente, prin Valbudea sculptura românească parcurge o etapă romantică decisivă în impunerea acestei arte la noi. Predilecția sa pentru reprezentarea mișcării, pentru expresivitatea nudului și plastica dramatică se va propaga, după 1890, — chiar dacă rolul de mare pedagog nu l-a avut el — în sculptura lui Paciurea și a urmașilor săi ca și în prima perioadă de creație a lui Brâncuși.

Contemporan cu Georgescu și Valbudea este și mai vârstnicul *Wladimir Hegel* (1838 — 1918), polonez de origine, care, după câțiva ani de studii în Franța vine în țară, în 1885, la îndemnul lui *V.A. Urechia*, ca artist format, în deplină maturitate.

La fel ca cehul *Anton Chladek*, elvețianul *Henri Trenk* sau croatul *Carol Wahlstein* — ajunși în țară întâmplător sau la insistențele vreunui prieten — Hegel se stabilește la București pentru tot restul vieții și, adaptându-se cu ușurință vieții artistice de aici, devine interpret al unor aspirații și idealuri cel puțin egale cu cele ale colegilor lui români. Primit de la început cu simpatie, mai ales de gazetari, Hegel, sculptor serios și conștiincios, beneficiază de importante comenzi oficiale precum statuile *Miron Costin* (Fig.27) și *Vasile Alecsandri* la Iași, *C.A. Rosetti*, *Dinicu Golescu* și *Pompierii din Dealul Spirei* la București sau *Mihai Kogălniceanu* la Piatra Neamț, alături de numeroase busturi ale unor personalități politice și culturale. Între acestea, compoziția alegorică *Pompierii din Dealul Spirei* (Fig.28) poate fi socotită cea mai izbutită creație, nu numai prin execuție meșteșugită dar, mai ales, prin reușita încheiere a ansamblului, rezultată din contrastul expresiv dintre linia avântată a



Fig. 27 – „Miron Costin”, Vladimir Hegel

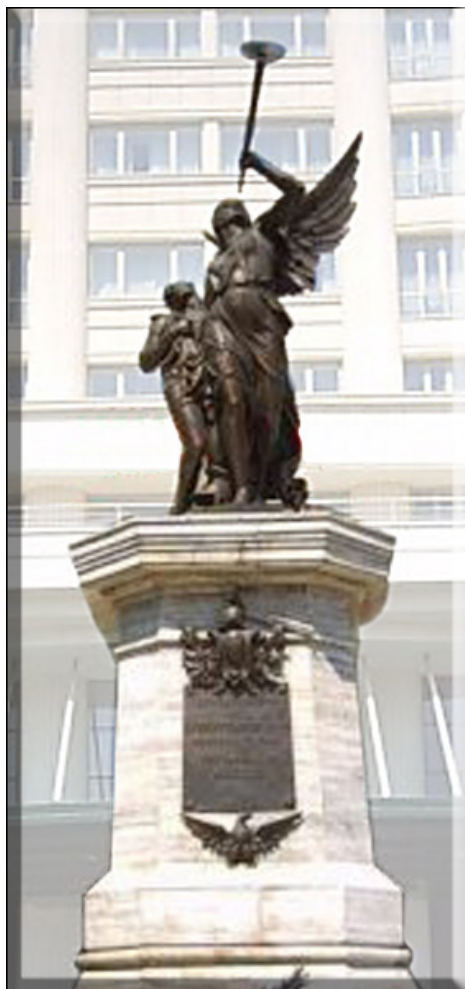


Fig. 28 – „Pompierii din Dealul Spirei”, V. Hegel

personajului feminin și mișcarea descendentă a ostașului.

* * *

Opera lui *Hegel* a însemnat, la finele veacului al XIX-lea, un moment de vârf în *materie de artă monumentală*, într-o perioadă în care, dintr-o voință, alta decât a artiștilor români,⁵¹ avântul artei statuare era în scădere, limitat la busturi funerare ori la banale efigii de aparat.

Hegel a fost și un bun pedagog, profesor, din 1891, la Școala de arte și meserii și, după moartea lui *Georgescu*, la cea de Bele-Arte, el a știut să transmită elevilor săi taina unui meșteșug pe care îl cunoștea până aproape de desăvârșire.

* * *

Datorită seriilor de absolvenți ai școlilor de bele arte din București și Iași, dar și dezvoltării vieții artistice românești, nu numai în pictură dar și în sculptură, numărul artiștilor devine din ce în ce mai însemnat, și chiar dacă opera acestora comportă unele comentarii critice, fără contribuția lor fenomenul dezvoltării artei noastre moderne ar fi incomplet.⁵²

Unii dintre ei s-au stins din viață prea devreme, înainte de a fi realizat suficiente lucrări care să le definească profilul, cum este cazul lui *George Vasilescu* (1863-1898), autor al *Monumentului Vânătorilor* din Ploiești și al statuii lui *Mircea cel Bătrân* (începută de el și desăvârșită de *Constantin Bălăcescu*) de la Tulcea. Vasilescu, școlit în Italia, la Veneția, s-a bucurat în timpul vieții de un remarcabil succes, fiind chemat să realizeze la Petersburg *Monumentul funerar al conților Opraxin*, una dintre cele mai bogate familii rusești. Opera rămasă, restrânsă cantitativ, a fost însă criticată pentru viziunea „lipsită de originalitate și de

⁵¹ În 1890 Valbudea concurase pentru monumentul lui Miron Costin

⁵² Raoul Șorban, *Academia de Arte Frumoase București ...*, p. 9

calități excepționale”.⁵³ Nu putem să nu acceptăm acest punct de vedere în ceea ce privește aglomerarea detaliilor uneori inutile, dar măiestria și meticulozitatea cu care ele sunt tratate cum este cazul *Bustului de femeie*, lucrat în marmură, deschid drumul acelei tendințe naturaliste, de sorginte italienească, prezentă nu numai în sculptura românească a timpului. Căci formați în tradiția academismului neoclasic, artiști ca *Dimitrie Mirea* (1864-1942), *Constantin Bălăcescu* (1865-1913), *Gheorghe Tudor* (1882-1944) sau *Constantin Cristescu* (1872-1928), prin subiectele tratate cum și prin ambiția de a reproduce tridimensional și veridic scene de gen dinamice și complexe, ajung, inevitabil, la un sentimentalism și idilism a căror exprimare în sculptură nu poate fi decât cea naturalistă.



Fig. 29 – „Ecleziastul”, Constantin Gănescu

Excepție de la această tendință face *Constantin Gănescu* (1865-1936), a cărui operă este puțin cunoscută⁵⁴. O deosebită vigoare, modelajul vibrat, tumultuos, cu planuri abrupte, care fac spectaculoase efecte de umbre și lumini, conferă unor lucrări de mici dimensiuni ca *Ecleziastul* (Fig.29) o remarcabilă forță de caracterizare într-un limbaj care atinge monumentalitatea.

În portretistică de o oarecare notorietate s-a bucurat *Filip Mann [Marinescu]* (1865-1928), autor al unora dintre busturile care împodobeau grădina Ateneului. Aceste portrete, reprezentând personalități din viața culturală a țării, nu depășesc limitele unui



Fig. 30 – „Cugetare”,
Dumitru Paciurea

⁵³ George Oprescu, *Sculptura statuară românească*, Ed.Meridiane, București, 1954, p.32

⁵⁴ Gănescu s-a stabilit în jurul anului 1890 la Paris

academism conștiincios. Dar artistul expune și altfel de opere, mai aproape de tendințele sale intime: *Cugetarea* sau *Suvenirul* (Fig.30) alegorii personificate în busturi feminine în care, în gingășia formelor și în aspectul catifelat al epidermei, se recunoaște un temeinic meșteșug.

Școala de Bele Arte din Iași a fost mai puțin prolifică în ceea ce privește sculptura. *Dem Tronescu* (1865-1906) sau *Ion Mateescu* (1875-1945) au dus o existență ștearsă, fără ecouri în viața artistică, lăsând în urma lor opere, majoritatea în gips, care supuse vicisitudinilor timpului, nu s-au putut păstra până astăzi.

Aceeași soartă a avut-o și băănățeanul *Alexandru Liuba* (1875-1906) care, după studii la München, se face remarcat prin portretele unor personalități ca *Victor Babeș* și prin câteva monumente funerare de mari proporții⁵⁵.

IV.7. „Omologarea” sculpturii românești

În ultimele decenii ale secolului al XIX-iea și la începutul secolului XX, se petrec mari transformări economice, sociale și politice, ce se reflectă în cultura națională prin dezvoltarea unor tendințe calitativ noi, de netă colorație progresistă. În cadrul cercetărilor științifice, aceasta se manifestă prin savanți de rang mondial ca profesorul *Emil Racoviță*, dr. *Ion Cantacuzino*, dr. *Dimitrie Voinov*, dr. *Victor Babeș*, dr. *Gheorghe Marinescu* și mulți alții. În literatură se impun personalități ca *George Coșbuc*, *Alexandru Vlahuță*, *Barbu Ștefănescu - Delavrancea*, *Alexandru Macedonski* sau *Mihail Sadoveanu*, iar în muzică, după *Ciprian Porumbescu*, *George Enescu* și școala determinată de el ridică arta lor la nivel european. Conștienți de înalta menire a culturii românești, ei se inspiră din tradițiile populare ca și din lupta și aspirațiile naționale, exprimate în creații istoricește omologate. Pictorii și sculptorii se organizează, în jurul anului 1900, în semn de protest împotriva lipsei de criterii în selectarea valorilor artistice, în societăți profesionale ca „*Ileana*” sau „*Tinerimea Artistică*”. Acestea vor contribui în primele decenii ale secolului XX la dezvoltarea plasticii românești pe linia realistă suplă, a cărei tradiție se instaurase în secolul al XIX-lea, dar cu mijloace mai moderne, devansând uneori, ca în cazul lui *Ștefan Luchian*, cunoașterea etapei analoage din vest.

Dacă acest lucru este pregnant în pictură, sculptura, care credea în sensul ilustrativ al imaginii, nu făcuse încă saltul decisiv. Dar expresia de înaltă ținută artistică instaurată în sculptură prin *Karl Storck*, *Ioan Georgescu* și *Ștefan Ionescu Valbudea* a fost de natură să

⁵⁵ George Oprescu, *op.cit.*, p. 21

impregneze spiritele tinerilor formați, intelectualicește și afectiv, la sfârșitul secolului al XIX-lea. și în pofida conservatorismului de viziune și metodă caracteristice acelei categorii de artiști onești care compun fundalul fenomenului, meșteșugul artistic și o anumită sensibilitate fac opera lor comparabilă cu cea a unor sculptori care au îmbogățit arta românească prin contribuții remarcabile.

Un loc deosebit îi revine lui *Frederik Storck* (1872 — 1942), cel de-al doilea fiu al lui Karl Storck, artist cu o vastă cultură plastică. De la primele opere, el apare ca un practician meticulos, îndemânic, care cunoaște tot ceea ce știința anatomiei pune la dispoziție unui artist preocupat de precizia formelor și de eleganța compoziției. O nevoie de echilibru, un simț al armoniei și al proporțiilor, o modelare fină și o grijă pentru finisarea fiecărei lucrări îi definesc arta conștiincioasă, bazată pe o temeinică însușire a meșteșugului, așa cum arată cei patru *Evangheliști* de la monumentul funerar al familiei Gheorghiev din cimitirul Bellu⁵⁶.

Dar receptiv la tot ce vede în muzeele din Germania și Italia, unde merge la specializare, introduce în modelajul unor lucrări ca *Sărutul* accente gotice, acordând o mare însemnătate liniilor rezultate din structurarea planurilor, pe care le dirijează spre obținerea unor efecte prevalent decorative. Prin aceste încercări, el se opune stilului pictural al impresionismului, dominant în sculptura occidentală, promovând o formulă simbolistă și, într-o oarecare măsură, secesionistă.

Cel care a contribuit hotărâtor la regenerarea artistică a sculpturii românești, înnodând firul întrerupt al tradiției lui Ioan Georgescu și Ștefan Ionescu Valbudea, a fost *Dimitrie Paciurea* (1873 — 1932). Remarcat la Școala de Arte și Meserii de profesorul Wladimir Hegel, obține un ajutor material pentru a se perfecționa în străinătate. Ajuns la Paris, își însușește un serios meșteșug la Școala de Arte Decorative și Industriale studiind, în paralel, cu *Jean Antoine Injalbert*, la Școala de Arte Frumoase.

Orizontul său plastic se formează într-o epocă în care, deși sculptura europeană se înnoiește prin arta lui *Rodin*, climatul artistic românesc nu era suficient limpezit pentru a-i permite o racordare la tendințele epocii. În prima fază a creației sale, Paciurea a lucrat în maniera tradițională, imitativă, transmisă nemijlocit de mediul cultural românesc, ajuns pe atunci doar la sinteza clasic-romantic. Cu timpul, devine receptiv la compoziția simbolistă, la modelajul impresionist, fin și sensibil, la jocul decorativ al curbilor și contracurbilor caracteristice stilului *Art Nouveau*, pe care le folosește pentru a-și exprima propria structură afectivă și spirituală⁵⁷.

⁵⁶ Marin Mihalache, *Sculptorii Storck*, Ed. Meridiane, București, 1975, p. 7

⁵⁷ I. Frunzetti, *Dimitrie Paciurea*, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 30

Educat în spiritul artei oficiale tradiționalist—academice, Paciurea, cu un instinct sigur, nu s-a lăsat sedus de artificialitatea artei impresioniste promovate de epigonii lui Rodin. Nu s-a putut însă nici sustrage laturii pozitive a acestei influențe, astfel încât modalitatea impresionistă de a vedea pictural și de a modela expresiv suprafețele în funcție de efectul optic este vizibilă în multe dintre lucrările sale — *Maternitate* -, cum este vizibilă și în operele de tinerețe ale marelui său contemporan, Constantin Brâncuși.

În cursul peregrinărilor prin Italia, la Roma, Napoli și Milano, Paciurea și-a desăvârșit educația în alt sens decât cel al impresionismului rodinian, iar ultimul său popas, la München, cu a sa celebră gliptotecă, i-a întărit credința într-o plastică întemeiată pe armonia statică a volumelor⁵⁸. Aceste experiențe vizuale și afective determină desprinderea de formulele academice și orientarea decisivă spre o creație în care coexistă tradiții îndepărtate și experimente contemporane.

Întors în țară, o comandă pentru cavoul familiei Stolojan, de la Cimitirul Bellu, cu tema *Adormirii Maicii Domnului* îi prilejuiește o experiență interesantă și anume, transpunerea canoanelor picturii bizantine, cu predominanța unui singur plan, în arta sculpturii. Între schema decorativă, hieratismul bizantin și cerințele tridimensionale, cu volumetrie precisă, există o contradicție ireductibilă pe care Paciurea a rezolvat-o în chip strălucit printr-o soluție personală și ingenioasă, pe care însă ulterior o va abandona.

Cu o forță imaginativă alimentată de viziuni mitice, Paciurea amplifică sensurile realului prin montaje neașteptate, cu program simbolic — *Zeul războiului* (Fig.31) — sau prin inventarea unor ființe fantastice, - *Himera pământului* sau *Himera Apei*, care încep să-l obsedeze. Aceste fapte fantastice, alcătuite din membre de animale — reptile, păsări și mamifere — și capete omenești, sunt menite să întrupeze în concepția sculptorului absurda organizare a lumii, față de care își exprimă



Fig. 31 – „Zeul războiului”,
Dimitrie Paciurea

⁵⁸ I. Frunzetti, *op. cit.*, p. 10

astfel dezaprobarea. Paciurea abordează astfel, independent de orice posibile influențe, o direcție suprarealistă care ar fi îmbogățit această mișcare artistică dacă opera sculptorului român ar fi circulat mai mult în epocă și s-ar fi bucurat de un program critic. Din acest segment de creație numai *Sfinxul* și o *Himeră* au fost prezentate, în 1924, la Bienala de la Veneția, iar *Zeul războiului* a fost premiat, în 1929, la Expoziția Internațională de la Barcelona⁵⁹.

Paciurea este și autorul unor subtile și foarte personale portrete, în care introspecția și capacitatea de a surprinde tipologiile se îmbină cu forța de a monumentaliza trăsăturile esențiale: *Portretul profesorului Lebrun*. Modern este și limbajul sculpturii sale, al cărei modelaj de inspirație impresionistă reflectă o vibrantă sensibilitate.

Împărtășind conștiința veacului său, Paciurea se situează, ca sensibilitate și viziune plastică, printre marii reformatori ai concepției tradiționale asupra raportului volum-spațiu-timp. Reforma propusă de el nu a avut însă un ecou imediat, nefiind nici până astăzi complet asimilată. O explicație s-ar putea afla în faptul că, deși timp îndelungat profesor la catedra de sculptură a Școlii de Arte Frumoase din București, Paciurea nu a avut urmași, în sculptura românească modernă dezvoltându-se doar stiluri personale similare, ori derivate din stilul maestrului⁶⁰.

Locul lui Paciurea în istoria artei românești este astăzi, în perspectiva trecerii timpului, deosebit de important. Opera sa exprimă una dintre cele mai originale și mai interesante personalități, unul dintre cele mai elevate spirite din plastica românească, care merită recunoaștere universală.

Înnoitorul sculpturii universale, unul dintre cei mai mari artiști ai secolului XX, cel care a demonstrat că arta modernă — păstrându-și caracteristicile fundamentale: raționalitate, armonie, echilibru, măsură, primat al umanului —, își poate identifica izvoarele cu mult înaintea momentului în care civilizația mediteraneană se definea prin statura clasică elină, este Constantin Brâncuși (1876-1956). Orientarea lui, decisivă pentru sculptura universală, va fi diametral opusă concepției lui Paciurea.

IV.8. Contribuția românească la regenerarea sculpturii universale

Născut în comuna gorjană Pestișani, satul Hobîța, *Constantin Brâncuși* s-a dovedit unul dintre sculptorii capabili să înțeleagă năzuințele artistice ale poporului român și să le dea

⁵⁹ Oscar Han, *Sculptorul Dimitrie Paciurea*, "Fundăția pentru Literatură și Artă", București, 1935, p. 14

⁶⁰ Ion Frunzetti, Petre Oprea, *Dimitrie Paciurea*, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 46

expresie, regenerând la maturitate, prin exemplul operei sale, arta universală.

S-a format în țară, la Școala de Arte Frumoase din București și a plecat pentru desăvârșirea studiilor la Paris, unde s-a înscris, la Academia de Arte Frumoase în clasa academistului *Antonin Mercié*. Ca și *Paciurea*, din lecția marelui *Rodin*, aflat în culmea gloriei, desprinde mai întâi principiul potrivit căruia sculptura este interesată nu numai de volume, ci mai ales de forțele interne care au generat aceste volume, și a căror tensiune, exprimată în reliefurile secundare ale masei, răzbate dincolo de ele.

Capetele de copii, realizate acum, sunt lucrări perfect echilibrate, care demonstrează o profundă înclinație către studiul naturii și exactitatea anatomică, către exprimarea sentimentelor general umane prin intermediul limbajului plastic al sculpturii.

În *Supliciu*, cap de copil, grațios și plin de sensibilitate, artistul, interesat nu atât de reproducerea unei fizionomii definitiv configurate, cât de redarea unei expresii fugare, folosește modelajul impresionist, care fragmentează planurile volumului. Modelajul în fațete favorizează jocul de lumină prin care spațiul înconjurător pare că pătrunde în interiorul masei, colaborând cu forma și caracterizează această etapă intermediară, ce amintește de experiența rodiniană a lui Brâncuși. În contrast cu această abordare tehnică a modelajului, sintetizând forma lucrării este *Domnișoara Pogany* (Fig.32).

Sculptura lui de maturitate se va îndrepta către exprimarea directă a sentimentelor și ideilor, adeseori prin



Fig. 32 – „Domnișoara Pogany”, C. Brâncuși

excluderea modelului uman⁶¹. Concepția potrivit căreia sculptura nu ar fi decât redarea plastică a trupului uman, cu anatomia lui reală, este definitiv abandonată. Sentimentele sunt acum exprimate prin metafore arhitectonice. Creând așa-numitele obiecte spațiale, Brâncuși concurează natura, liniile de forță ale sculpturii, axele, și nu suprafețele sale, reverberând ecouri asupra spațiului înconjurător.

Promovând o ruptură totală cu trecutul, Brâncuși inovează radical sculptura modernă prin forme plastice, altele decât cele antropomorfe, sugerând abstracții, idei⁶². Simple, calme, de o desăvârșită perfecțiune organică, formele sale reflectă atitudinea creatoare a artistului care renunță la traducerea sentimentelor prin intermediul trupului uman, păstrând totuși substratul concret al viziunii.

Reculegerea în fața morții transpare, ca în atâtea alte lucrări, în *Rugăciunea*, modelată calm, centripet, sintetic: mâna dreaptă, îndoită la piept, este reprezentată integral, în timp ce mâna stângă este retezată din umăr, fapt ce demonstrează intenția artistului de a elimina din silueta generală tot ceea ce nu este esențial pentru sugerarea sentimentului. În faza de maturitate, agitația suprafețelor, modelajul centrifug, specific etapei impresioniste, picturalitatea colaborării cu spațiul dispar.

Capul de femeie adormită reprezentat în *Somnul*, pare a fi motivul de la care a pornit Brâncuși, simplificând și eliminând apoi detaliile, pentru a ajunge la definirea formei ovale care stă la baza numeroaselor replici ale *Muzei adormite*. Epurată - *Prometeu* - forma își păstrează conținutul, expresivitatea, precum și mesajul spiritual, metaforă și simbol ea comunică aceeași încărcătură emoțională.

Treptat, artistul accede la un grad mai mare de simplificare, de abstractizare. Rigoarea geometrică a structurii interioare conferă lucrărilor valențe decorative.

S-a vorbit mult despre apropierea dintre Brâncuși și arta populară românească. Ea este reală. În satul său natal, Brâncuși a moștenit tradiția unei arte care face din schema decorativă, din reducerea la esențial a obiectului, temeiul expresiei. Dar Brâncuși nu este un simplu imitator al folclorului. El încearcă să-i identifice esența, pe care o integrează operei sale⁶³.

Una dintre operele celebre ale fazei de maturitate este *Cumințenia pământului* (Fig.33). Ea întruchipează o nouă estetică tributară folclorului, care-i permite sculptorului întoarcerea la sugestivitatea și simplitatea naivă a artei primitive. Sensul filosofic imprimat operelor sale, inspirate încă din realitatea concretă, primează în această etapă și se exprimă sintetic. Lucrări ca *Danaida* sunt întruchipări sensibile ale unei idei mitice. Ajuns la

⁶¹ Ionel Jianu, *Brâncuși*, Editura Meridiane, București, 1987, p. 82

⁶² Barbu Brezianu, *Brâncuși en Roumanie*, Ed. Arta Grafică, București, 1998, p. 191

⁶³ Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 93-94

maturitatea creației, Brâncuși este preocupat de structura formelor organice, de esența lor geometrică, arhitectonică, făcând să trăiască materia. Astfel înainte ca Europa să fi descoperit estetica artei negre, Brâncuși prefigurează principiile sintetismului acesteia, pornind de la folclorul românesc.

Stabilit la Paris, artistul revine de câteva ori în țară, este membru societar al „Tinerimii Artistice”, participă la expoziții colective și expune, în 1937, o lucrare la pavilionul românesc al Expoziției Internaționale de la Paris. În același an, primește comanda pentru *Ansamblul Monumental de la Târgu Jiu* (Fig.34)⁶⁴ (b-casa memorială de la Hobița), menit a cinsti memoria eroilor români din primul război mondial. Format din *Masa tăcerii* și *Aleea Scaunelor*, *Poarta eroilor* (sau *Poarta sărutului*), *Coloana recunoștinței* (sau *Coloana infinitului*), ansamblul, de o desăvârșită logică geometrică, este o metaforă a continuității spațiului.

Genialul Brâncuși, prin întregul său efort creator, a dat universului sculptural noi dimensiuni axiologice, determinând alte coordonate referențiale și noi mijloace de exprimare. „Ca sculptor, a fost un pionier solitar. A rupt cu trecutul și a creat fără a avea precedente sculpturale moderne. A creat prin propriul său exemplu o punte de legătură între arta reprezentatională a tradiției renașcentiste și sculptura abstractă, sculptura pură a formelor, spațiului, luminii și mișcării. Artă lui a dat noi profunzimi și dimensiuni gândirii și posibilităților plasticii moderne”, spune în cartea sa, „Brâncuși”, *Sidney Geist*⁶⁵ care redă opinia lui *David Lewis*, privind personalitatea artistică a lui Brâncuși. Aceasta se întâmplă în anul morții – 1957 – marelui geniu de la Hobița.



Fig. 33 – „Cumințenia pământului”, Constantin Brâncuși

⁶⁴ Ansamblul a fost comandat de Liga națională a femeilor române de la Târgu Jiu

⁶⁵ Sidney Geist, *Brâncuși/ Sărutul*, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 118

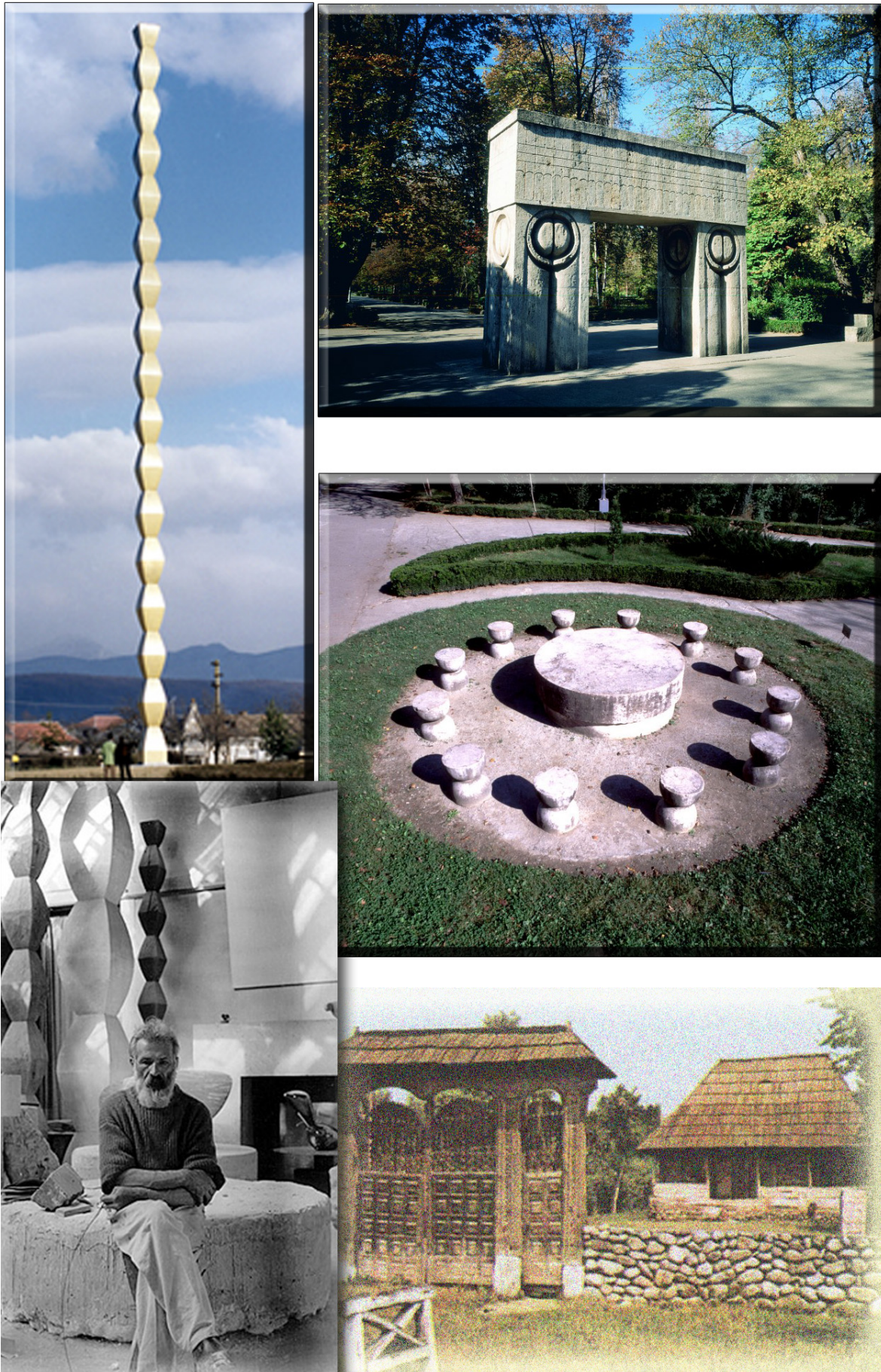


Fig. 34 – „Ansamblul Monumental de la Târgu Jiu”, Constantin Brâncuși

b.

Constantin Brâncuși a avut revelația descoperirii spontane a adevărului, simbol consistent în oricare din sculpturile sale ca rod al meditației filosofice și al căutărilor tenace de a insufla materiei un spirit nou, redând prin experiența sa arhaică luminată, o nouă treaptă modernă și superioară sculpturii începutului de secol XX. În felul acesta munca și „efortul său creator de a da viață și sens pietrei, lemnului sau bronzului, prin reveniri și variante, pe aceeași temă, cu reduceri treptate, îl conduce, în final, la forma cea mai pură și clară a simbolului.”⁶⁶

Complexul sculptural de la Târgu Jiu, simbolul la Brâncuși este purtătorul unor caracteristici ce vin din arhaicul spațiului nostru spiritual de factură etnofolclorică și mitologică”.⁶⁷

Masa tăcerii prin prezența ei materială, la nivelul primei receptări aproape că se reduce ca formă și obiect la nivelul „*a ceva uzual*”, dar imediat prin atenta observare și translarea din orizontul funcționalului spre spiritual se face firesc din o altă măsură privitorului ce se apropie de ea și îi creează disponibilitatea manifestă pentru studiu, observare, analiză și contemplare. Descoperim aici că funcționalul se amestecă cu simbolul. Așezarea *Porții* în interiorul și nu la intrarea parcului de pe Jiu, dau accentuat proporții monumentale acesteia, contribuind sensibil la sublinierea dimensiunii sale spirituale.

Coloana infinitului, derivând din noțiunea generală de stâlp sau coloană, a putut fi „într-o primă descendență pusă în legătură cu stâlpii de lemn ai caselor țărănești din locurile de obârșie ale artistului”⁶⁸. Prin transformarea ideatică și prin obținerea unei alte identități a formei sale, *Coloana* mai păstrează doar o anumită trimitere la elementele arhitecturii populare tradiționale românești, a utilității materiale și funcționalității, imaginea devenind integral abstractă, dincolo de noțiunea de stâlp.

Coloana în miturile și legenda sa are la origine motivele și credințele populare. Legătură a pământului cu cerul, al lucrului concret cu infinitul, coloana mai este și o formă a unor tradiții ce se regăsesc în mitologia de origine indo-europeană, dar și în alte teritorii mai îndepărtate. Totodată ca proiecție arhitecturală în viziunea specifică a autorului, coloana înseamnă și *exprimarea recunoștinței fără de sfârșit*, față de cei căzuți în primul război mondial pentru neatârnarea neamului. Ea reprezintă simbolic eternitatea, continuitatea infinită a generațiilor pe aceste meleaguri. Ea ca simbol aparține nu numai celui care a zămislit-o și obârșiilor sale mioritice, ce și unui orizont mitic vast, precum stâlpii cerului, ai soarelui și ai stelelor, descendenți ai *arborelui vieții*.

⁶⁶ Dan Covătaru, *Simbol și obiect în sculptură*, Timișoara, 2005, p. 72

⁶⁷ *Ibidem*

⁶⁸ Athena T. Spear, *Revista Arta*, București, nr. 1-5, 1973, p. 33

Armonia ansamblului și rigoarea geometrică rezultă dintr-un raport al proporțiilor și relațiilor ce se stabilesc la nivelul întregului coloanei și care exprimă valoarea numărului de aur.

În România se păstrează un număr relativ restrâns de opere brâncușiene. Semnificativ este însă faptul că aici, în țara lui natală, se află lucrări din tinerețe și din perioada de tranziție, alături de singurul ansamblu monumental edificat de artist. În aceasta, mai mult decât în alte opere, sculptorul regăsește dimensiunile artei populare, ale întregului patrimoniu cultural românesc, pe care Brâncuși le-a introdus în atmosfera agitată a artei moderne.

Un clar principiu solar, fundamentând o nevoie de ordine și rațiune, conduce demersul artistului spre apropierea esențelor realității. Atitudinea constructivă, pozitivă, ce se degajă din această abordare a fenomenelor vieții face din Brâncuși unul dintre creatorii ce au marcat decisiv evoluția sculpturii moderne. El propune — cu unic ecou în conștiința artistică a primei jumătăți a secolului XX, ecou prelungit prestigios și în arta zilelor noastre — o decantare și o nouă integrare a spiritualității și sensibilității.

IV.9. Concepția clasică și noile mijloace de expresie

Mai tinerii contemporani ai lui *Paciurea* și *Brâncuși* nu se vor abate de la tradiția renașcentistă și neoclasică, ceea ce nu înseamnă că în cadrul dat, anterior edificat, nu au contribuit la dezvoltarea sculpturii românești cu o artă echilibrată, care îmbină armonios o concepție clasică cu mijloace de expresie moderne și variate.

Primul în ordinea nașterii și ca longevitate este *Ion Jalea* (1887 - 1983). El face parte dintre acei artiști care, ca vârstă, puteau să-i fie discipoli și urmași lui Brâncuși dar nu i-au fost. A studiat, în schimb cu Paciurea, fără să-și însușească viziunea acestuia. În străinătate, la Paris, frecventează la Academia Julian atelierul lui *Bourdelle* și îl admiră pe *Jean Baptiste Carpeaux*, rămânând de la ei cu un evident cult pentru masivitatea formei, care anulează, în parte, înclinația inițială pentru modelajul sensibil, de tip rodinian, deprins de la Paciurea. Gustul său s-a îndreptat către viziunea clasică, către plastică umană văzută în armonia, echilibrul și limitările ei formale. Dar asupra acestei viziuni, - *Centaureasa* - artistul a pus amprenta unei interpretări nuanțate noi, dând viață formelor și punându-le în acord cu propria sa sensibilitate⁶⁹.

Cultivând un limbaj plastic direct, nemetaforic, arta lui oscilează între clasic și

⁶⁹ Petru Comarnescu, *Ion Jalea*, Editura Meridiane, București, 1962, p. 24

modern, promovând o exigență formală care l-a condus la realizări remarcabile. În operele monumentale ca și în plastica de interior, se înfățișează întotdeauna cu o distincție reținută, cu o eleganță particulară, care au adus artei sale nu numai aprecieri, dar și un prestigiu academic în afara Academiei, și uneori chiar împotriva ei⁷⁰.

Nu mult diferit de Jalea — ca pregătire, preocupări, viziune și tehnică - din aceeași generație cu el este *Cornel Medrea* (1888 - 1964). El cultivă formele pline, robuste, exprimându-și cu simplitate concepția artistică. Se formează la Școala de Arte și Meserii din Zlatna, apoi la Școala Superioară de Arte Decorative din Budapesta cu *Lajos György Zala*, cu care a lucrat la *Monumentul Mileniului* din capitala Ungariei.

Situat pe coordonatele tradiției naționale și europene de sorginte clasică, Medrea este mai puțin interesat de inovațiile tehnice, rămânându-i străine experimentele abstracte sau de altă factură.

Clasicismul său este însă animat de resorturi romantice mai profunde decât lasă să se întrevadă aparența senzuală a formelor și volumelor. Medrea practică cioplitura directă, solidă, ca și modelajul caracterizat printr-o totală libertate. Sculpturile sale masive, - *La baie* sau *Ghimpele* - cu volume generos înscrise în spațiu și un narativism ușor descifrabil, evită exagerările expresioniste. Lucrate viguros, ele vădesc o manieră aproape picturală în redarea jocului luminii și al umbrei pe suprafața materiei.⁷¹

Sculptura lui *Oscar Han* (1891-1976) este rezultatul unei viziuni constructive concentrate, tradusă în forme masive cu tonalități grave. Han a studiat la Școala de Arte Frumoase din București, cu Paciurea, devenind el însuși profesor.

Pornind de la tentative impresioniste, uneori rodinene, ajunge la expresia arhitecturală, bourdelliană, pentru a încerca, în cele din urmă o trecere către forme mai libere, mai descătuseate, de geometru, sugerând uneori apropieri de *Maillol*.

Portretele și mai ales compozițiile, tind spre o simbolistică ce amintește reperele sale inițiale: sobrietatea, simplificarea și reducția succesivă a formelor așa cum acestea sunt ilustrate în *Isus și Magdalena*.

Aceste trei mari nume ale sculpturii interbelice au impus în bună măsură o normă în sculptura românească. Alături de ei s-au dezvoltat personalități interesante care ilustrează diverse tendințe și înclinări către experimente moderne.

O asemenea înclinare către modernism o manifestă *Bongo Prund*, pe numele său adevărat *Arnold Cencinski* (1902 - 1982), care și-a elaborat vocabularul plastic inspirându-se

⁷⁰ Mircea Țoca, *Șase decenii de plastică românească militantă*, Editura Dacia, Cluj, 1981, p. 140

⁷¹ A realizat în anul 1934 *Bustul lui Barbu Ștefănescu-Delavrancea* la Oradea (Fig.)

din folclorul autohton. Însușind un număr relativ restrâns de lucrări⁷², opera sa asociază expresivitatea de sorginte gotică a sculpturii în lemn din Transilvania⁷³ cu vivacitatea și opulența formei baroce.

Céliné Emilian (1898 - 1983) s-a impus prin remarcabile calități de portretist — *Portretul pictorului Chailier* —, traducând cu o profundă autenticitate expresii particulare, dominate de mobilitate psihologică. Fidelă inițial stilisticii bourdelliene, artista evoluează în timp spre simplitate clasică arhaizantă de esență etruscă ori hieratic bizantină.

Căutările plastice ale *Margaretei Cossăceanu* (1896 - 1984) se păstrează în limitele unui echilibru clasic — *Pieta* — în care forma își păstrează volumul și semnificația nealterate, depășirea sensurilor unei comunicări directe fiindu-i străină.

Tendențele către „arta nouă”, către fenomenul complex al avangardei românești sunt prezente și în sculptură și, la fel ca în pictură, trebuie citite în două chei. Pe de-o parte este vorba de artiști cu statură internațională și o contribuție însemnată la mișcările novatoare ale Europei, iar pe de altă parte, despre micii moderniști, creatori insoliți ai unei arte aflate la confluența dintre vechi și nou.

Prima categorie este ilustrată de *Hans Mattis Teutsch* (1884 - 1960). Pictorul și teoreticianul, interesat și de exprimarea plastică tridimensională, reprezintă mereu aceeași sinuoasă siluetă feminină fie cu mici variații de la axul longitudinal, înscriindu-se în spațiu printr-un accent de verticalitate, fie în poziție ghemuită, ceea ce îi oferă posibilitatea de a dezvolta o curbă grațioasă, identificabilă și în opera sa picturală.

Cea de-a doua categorie are mai mulți reprezentanți. Unul dintre ei este prea puțin cunoscutul astăzi sculptor *Niculae Agârbiceanu*, născut în 1912, fiul scriitorului care, după câteva sculpturi brâncușiano-arhaizante; bine primite de critică, se va stabili în Franța în 1942 și se va dedica sculpturii religioase.

Mai prolifică este *Irina Codreanu* (1896 - 1985) în opera căreia delicatețea formei și echilibrul compoziției se îmbină armonios cu expresivitatea gestului și a figurii, cum și cu tendința de stilizare. Dincolo de morfologia vădit brâncușiană — *Pește*, sculpturile Irinei Codreanu trădează o sensibilitate și interpretare specific feminine, care nu mai păstrează nimic din spiritul lui Brâncuși⁷⁴.

Mobilitatea spiritului, inteligența plastică, expresivitatea și o bogată fantezie i-au îngăduit *Miliței Petrașcu* (1892-1976) experimentele cele mai variate, de la plastica minuțioasă a suprafețelor, până la simplificările elementare ale formelor — *Masca* — sau

⁷² În timpul celui de-al doilea război mondial a părăsit țara pentru a se stabili în Argentina

⁷³ Artistul s-a născut la Prundul Bârgăului, județul Bistrița Năsăud

⁷⁴ Petre Oprea, *Incursiuni în sculptura românească*, Editura Litera, București, 1974, p. 63

problemele mai dificile de construcție sintetică și arhitecturală — *Îngerul* — care atestă influența lui Brâncuși, *portretul lui Brâncuși* (Fig. 35)– mentorul ei realizat printr-un modelaj fin, expresiv, urmărind cu sensibilitate spiritul și caracterul lui Brâncuși.

Mai tânărul *Iosif Fekete* (1903 - 1979) a fost elevul lui Paciurea – o experiență importantă în planul devenirii personale. Între 1928 - 1938 i s-a încredințat



Fig. 36 – Monumentul Aviatorilor, Iosif Fekete și Lidia Kotzebue

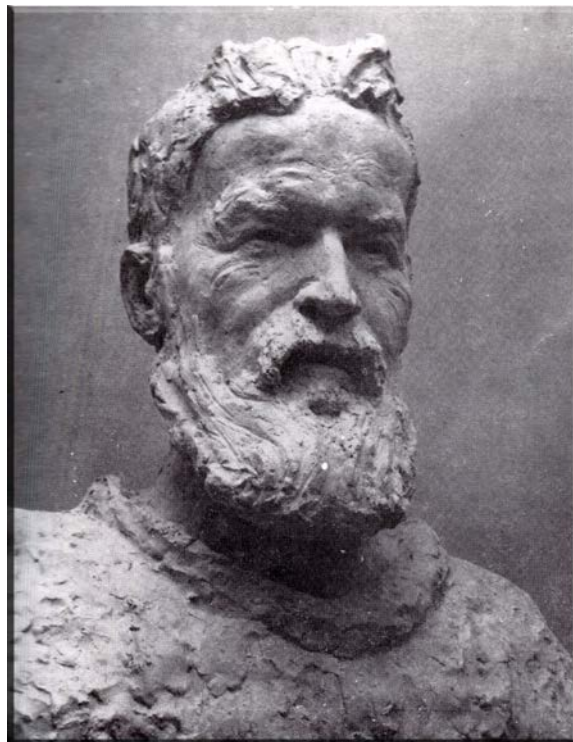


Fig. 35 – „Constantin Brâncuși”, Milița Petrașcu

transpunerea în dimensiuni adecvate a machetei *Monumentului Aviatorilor* (Fig.72) din București, realizată de artista poloneză *Lidia Kotzebue*. A avut astfel prilejul de a face dovada unor preocupări pentru spațializarea simbolurilor, pentru integrarea structurilor narrative în ordinea specială a operei monumentale, care îi vor fi de folos în propriile-i proiecte⁷⁵. Fekete este autorul a numeroase compoziții ca *Don Quijote* în care materialul figurativ este degajat de accidentele prea acuzate ale mișcării, pentru a fi așezat, cu o caligrafie elegantă, în convenția unei lecturi în care prevalează motivul sugestiei literare.

Cu fermitate dar fără ostentație, *Iosif Fekete* scoate la lumină din blocul de piatră

⁷⁵ Mircea Țoca, *Iosif Fekete*, Editura Meridiane, București, 1977, p. 9

sau lemn, volume și planuri pe care lumina trezește ecouri armonice, sonore, devenite echivalențe perfecte în tridimensionalul abordat. O desăvârșită sobrietate și o limpezire a elementelor lingvistice sunt proprii lucrărilor din piatră, marmură și lemn, toate caracterizate printr-o statică de neclintit. În lucrări ca: *Maternitatea* (1962), artistul îndulcește severitatea formei închizând compoziția prin alinarea lină a rotunjimilor. În *Torsurile* (1963, 1970), *Idila* (1969) artistul restituie privitorului dinamica juvenilă a trupului uman. Într-un pitoresc omagiu liric adus eternei frumuseți feminine, iubirii și tinereții. Iosif Fekete înțelege sculptura ca o artă a modelării și dăltuirii, supusă pasiunii constante a armoniilor, o îmbinare echilibrată a formelor atât în mișcarea surprinsă ca gest exterior, fizic, cât și în cea lăuntrică sugerată sau exprimată direct. Pe lucrările maestrului Fekete lumina declanșează un joc al „imaginii de infinite nuanțe”. Sculptorul se apropie de materialele sale „cu înțelegerea și dragostea celui ce vrea să le însuflească fără a le altera sensurile proprii”⁷⁶.

Iosif Fekete în activitatea sa de peste patru decenii a abordat cu ușurință „aproape toate genurile sculpturii”⁷⁷ impunându-se cu inteligență și iscusință potrivindu-și mijloacele prin soluții diverse în funcție de calitatea și condiția materialului în care lucrează. Opera sculptorului se impune cu certitudine prin câteva coordonate majore. Una dintre ele este contribuția importantă la îmbogățirea monumentelor de for public românești: *Monumentul Aviatorilor* (1928-1929) din București, *Monumentul Horea Cloșca și Crișan* (1937) (Fig.74) din Alba Iulia, prin calitatea ansamblului echivalent al monumentului din



Fig. 37 – Monumentul Horea, Cloșca și Crișan, (Alba Iulia) – Iosif Fekete

⁷⁶ Mircea Țoca, *Iosif Fekete ...*, p. 11

⁷⁷ *Ibidem*, p. 12

București. Lucrări de o monumentalitate aleasă, de o respirație largă a construirii volumelor, cu simplificări care nu distrug detaliile expresive, printr-o rânduire stăpânită și riguroasă a formelor în spațiu, prin forța mișcării exprimate, simțite ca o determinare interioară cu tendințe de sintetizare și concentrare, printr-o viziune totuși clasică, „interesată în principal de exprimarea directă”. Tentația și predilecția unor simplificări savante stăpânesc creația sculptorului cu siguranță și înțelegere deplină a formelor.

IV.10. Influențe interpretative

În preajma celui de-al doilea război mondial peisajul artelor plastice românești apărea diversificat ca viziune și interpretare, dar omogen sub aspectul stăpânirii meșteșugului.

Artiștii români născuți la pragul dintre secole studiau la academiile de stat sau particulare, după care plecau la perfecționare în occident, intrând în anturajul unor renumiți maeștri care, prin opera lor, făceau școală internațională. Studiul în străinătate, contactul cu muzeele și cu arta universală deveniseră obligatorii în pregătirea oricărui artist.

Sculptura românească, în mod firesc mai conservatoare decât pictura, urmează tradiția școlii naționale, caracterizată prin construcția solidă și echilibrată a formei, cum și prin plasticitatea suprafețelor. În același timp, ea trebuie raportată la opera a două mari personalități franceze, Rodin și Bourdelle, pe care majoritatea artiștilor români au avut prilejul să o cunoască în timpul studiilor la Paris.

Mac Constantinescu (1900 - 1978), talentat și inventiv, are o acută predilecție pentru sculptura decorativă, pentru supla reprezentare a siluetelor clare — *Danaida* — cu melodioase linii angulare⁷⁸. La *Boris Caragea* (1906-1982), domină masivitatea telurică a formelor generoase și echilibrate cu un pronunțat efect decorativ — *Țăranca cu cobiliță*. În



Fig. 38 – „Fata cu struguri”, Ion Irimescu

⁷⁸ Mircea Grozdea, *Mac Constantinescu*, Editura Meridiane, București, 1972, p. 19

arta lui *Ion Irimescu* (1903-2005) se identifică filonul sculpturii românești dezvoltat în tradiția clasicismului elin — *Fata cu struguri* (Fig.38) —, aspirația spre reechilibrare și limpezire, spre armonie și seninătate. Sculpturile lui *Romulus Ladea* (1901 -1970), rod al unui temperament de o robustețe nedisimulată, care se manifestă fără a stingheri lirismul pur al artistului, indică o rigoare specifică artizanului.

La *Constantin Baraschi* (1902 - 1966), corecta redare a anatomiei, supunerea față de model este dublată de o nedisimulată retorică a gestului și atitudinii care se substituie problemelor de înscriere a operei în spațiu (Fig. 39).

Ion Lucian Murnu (1910 - 1984) practică o sculptură figurativă, având ca punct de plecare idealul clasic, cu predilecție pentru arhaicul grec, și evoluând către un expresionism cu accente dramatice — *Omagiu lui Chopin*. Opera lui *Ion Vlasiu* (1908 - 1995) este marcată fundamental de contactul cu arta populară. Spirit deschis,



Fig. 39 – „Tors”, *Constantin Baraschi*

autodidact în sensul cel mai bun al cuvântului, el manifestă o pronunțată tendință de abstractizare tipologică, care îl conduce la simplificarea severă a formelor austere (Fig. 40).

Alături de aceștia, în „ultima echipă” a sculpturii românești interbelice se află *Mihail Onofrei* (1896 - 1973), *Alexandru Călinescu* (1889 -



Fig. 40 – „Stihiile trecutului”, *Ion Vlasiu*

1978), *Corneliu Themeli* (1880 - 1954), *Vasile Vasiliu Falti* (1902 - 1987). Acești artiști, care la izbucnirea celui de-al doilea război mondial aveau în jur de 30 de ani, au avut de înfruntat serioase dileme ideologice și implicit estetice. Maturizarea acestei generații nu s-a putut împlini treptat, organic, ci a fost violentată de urgențele unei epoci nemiloase. Rupturi, ingerințe, începuturi promițătoare brusc abandonate, convertiri mai mult sau mai puțin sincere, sub imperiul constrângerilor de orice natură, toate acestea vorbesc despre avatarurile unui timp în care esteticul s-a pliat după priorități ideologice, în care libertatea se definea ca „necesitate înțeleasă”.

IV.11. Imperativul propagandistic și conflictul de formă

Și dacă în cazul unui *Oscar Han* sau *Cornel Medrea*, programele realismului socialist se insinuează pe un traseu deja marcat prin vocația eroică și umanistă a operei lor anterioare, în cazul altor artiști importanți lucrurile sunt puțin mai delicate. Oricât ar încerca *Ion Jalea* de pildă, să-și armonizeze natura creatoare cu imperativul propagandistic al momentului, disjunția de fond și conflictul de formă sunt evidente în reliefuri ca *Împărat și proletar* (Fig.41), în care compoziția se încarcă excesiv, iar capacitatea de sinteză suferă.

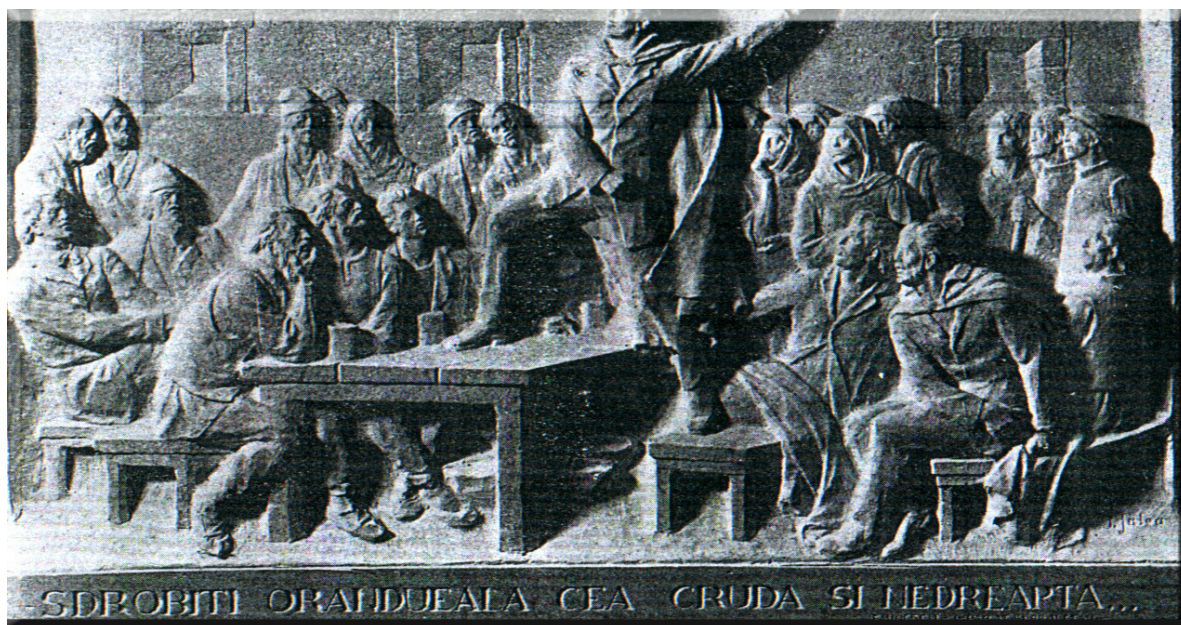


Fig. 41 – „Împărat și proletar”, *Ion Jalea*

Este interesant de observat că în cadrul acestor somații majore ale noilor realități istorice, politice și morale, numele importante din spațiul artei românești, acelea care supraviețuiesc celui de-al doilea război mondial, sunt prezente cu măsură. Ele girează numai,

prin autoritatea lor, fenomenul; dar misiunea construcției lui directe nu le-a revenit în mod nemijlocit. De multe ori sculptori importanți ca *Medrea* și *Ladea*, exemple revelatoare în această perspectivă, rezolvă problema realismului umanist eroizant prin realizarea unor portrete. Chiar dacă tematica nu este, în sine, una tipică pentru aspirațiile realismului socialist, prin tratarea ei fermă — *Romulus Ladea, Țăran din satul meu* — printr-un anumit patetism al descrierii formale și psihologice, ea trece drept o reprezentare viguroasă și optimistă, bună de oferit tinerilor aflați la început de carieră. Iar acești tineri, alături de mulți artiști obscuri sau marginali în contextul fenomenului artistic vor constitui nucleul dur al realismului socialist.

Sculptori ca *Boris Caragea, Peter Balogh, Mihail Onofrei, Ernest Kaznovski, Constantin Lucaci, Ștefan Csorvassy, Constantin Baraschi, Artur Vetro, Dorio Lazăr, Dumitru Demu, Ion Irimeseu, Lelia Zuaf* sau *Ion Vlad* au ilustrat, prin atitudine, iconografie și filosofie implicită, reperatele, aspirațiile și utopiile unui sistem care avea o enormă nevoie de a se promova doctrinar și de a se acredita simbolic. Descriptiv sau narcisiac, mutând accentele în mod ferm pe limbaj și pe valorile imponderabile din construcția imaginii, pe gesticulația exterioară și pe valoarea intrinsecă a modelului, orizontul realismului socialist nu poate fi expedit cu ușurință, și cu atât mai puțin ignorat. Chiar dacă exponenții lui nu au nume sonore și nici o operă anterior consolidată, profesionalismul acestora nu poate fi pus la îndoială. Artiști cu o solidă formație academică, ei sunt acum obligați de însăși realitatea pe care trebuie să o slăvească și să o provoace prin prefigurare, să construiască epeice, să însceneze imagini complicate, veridice din punct de vedere plastic și convingătoare din punct de vedere moral. Oscilația între imaginea eroului, a omului exemplar, — iar acesta, în iconografia momentului, nu poate fi decât țăranul colectivist, muncitorul fruntaș ori artistul angajat —, și activitatea colectivă — munca pe șantier, munca pe ogoare, imaginea din laborator sau aceea din fabrică — trădează o partajare egală a autorității propagandistice între individ și colectivitate, între personalitatea istorică și mase, fapt care nu se va mai regăsi în filosofia neorealismului socialist promovat în ultimele două decenii ale dictaturii ceaușiste.

Există în această fază a propagandismului dens și emfatic un anumit romantism paraestetic, o încredere aproape suspectă în valoarea absolută a imaginii, a acelei imagini spre care se face realmente, un transfer de realități. Compoziții ample reprezentând scene istorice — *Constantin Baraschi, Eliberarea* —, nu sunt lucrări artistice propriu-zise pentru că le lipsește acel scepticism al construcției gratuite și al codificării asumate, după cum nu sunt nici documente veridice, instantanee fotografice ale unei stări de fapt, ci acțiuni magice „sui generis”, care înlocuiesc realitatea prin ficțiune spre a-i oferi celei dintâi modele infailibile de coagulare. Din această pricină, multe compoziții au retroactiv, un farmec bizar și halucinant,

interesul virând spontan dinspre realismul lor aprioric către un efect manieristo-suprarealist prin abuzul de elaborare mentală.

Cum o asemenea ficționalizare a expresiei artistice și a lumii înseși nu avea cum să-și împrăspăteze resursele, pe măsură ce presiunea ideologică a dat semne de relaxare, marii actori ai realismului socialist, — adică obscurii autori ai unor conjuncturale gesticulații prometeice — s-au resorbit în penumbrelor din care au apărut, iar artiștii adevărați au revenit, la începutul deceniului șapte, la uneltele lor.

Excepție fac, în acest monoton ansamblu, două personalități singulare în felul lor în sculptura românească.

Vida Gheza (1913 - 1980) a debutat ca autodidact în 1937 la Baia Mare într-o expoziție colectivă, după care a studiat la Academia de bele-arte din Budapesta cu profesorul *Jenő Bari*. El face parte din categoria acelor artiști care au conștiința și orgoliul originii. Creația sa este traversată de un constant și insolit efort de cercetare și aducere la lumină a mitologiei populare, a unor reprezentări cu rădăcini în practici magice. Fiecare sculptură sugerează ample desfășurări baladești, iar formele sunt resimțite tactil, concretețea lor fiind aproape biologică. Plasticitatea pură este străină programului său interior. Compozițiile sale nu se instituie în spațiu ca niște structuri plastice de sine stătătoare (Fig. 42). Artistul nu tinde să elimine literatura subiectului, chiar anecdota, ci să o absoarbă în structura figurativă a imaginii, să găsească acel punct de coincidență în lumea formelor sculpturii între valorile plastice și cele literare.

Stilistic, *Vida* nu este un solitar. Apartenența sa la expresionismul cu tentă simbolistă, care domină la un moment dat arta — pictura în special — dintr-o zonă ce cuprinde parțial Transilvania și Ungaria, este lesne de descifrat. În cadrul acestei formule el are însă un timbru particular, marcat de un patos



Fig. 42 – „*Dans din Oaș*”, *Vida Gheza*

sincer și hrănit de o forță vitală care face ca sculpturile lui să-și piardă parcă însușirile de obiecte lucrate de mâna omului și să se asemene, prin fireasca și organica lor alcătuire, cu cele din natură⁷⁹ (Fig. 43).



Fig. 43 – „Răscoala”, Vida Gheza

După ce frecventează Școala de Arte Frumoase din București, Anghel își definitivează formația la Paris, unde urmează un timp Școala de Arte Frumoase cu *Jean Antoine Injalbert* și frecventează atelierul lui *Brâncuși*. Face studii în muzee și expoziții, dar este interesat mai mult de monumentele vechii arhitecturi și sculpturi franceze.

Gustul pentru formele riguroase și expresive îi este alimentat de zestrea artistică românească receptată prin lecția lui *Paciurea* și, în același timp, de patrimoniul medieval francez cum și de arta unor sculptori ca *Rodin*, *Bourdelle*, *Maillol* sau *Despiau*.

Personalitatea care domină peisajul sculpturii românești de la mijlocul secolului al XX-lea este *Gheorghe Anghel* (1904 - 1966).



Fig. 44 – „Pictorul T. Pallady”, Gh. Dimitrie Anghel

⁷⁹ Raoul Șorban, *Vida ...*, p. 15.

Aceste filiații culturale îl vor face să evolueze pe un alt drum decât Brâncuși.

Gheorghe Dimitrie Anghel nu respinge experiențele impresionismului în sculptură (Fig.44) . În portret — *Pictorul Theodor Pallady* — gen care l-a preocupat întreaga viață, ca și în nuduri și compoziții, el păstrează o viziune clasică, în sensul redării structurii durabile a ființei umane, pe care o transpune într-un modelaj sensibil la incidențele luminii. Anghel sculptează chipurile așa cum le surprinde în momentul observației și investește compozițiile simbolice — *Ruga* sau *Maternitate* — cu tensiuni lirice conținute.

Amestec de austeritate și spontaneitate, operele sale au o statură solemnă, fie că este vorba de ipostaze contemplative fie de reprezentări ale elanului eroic. Un aer de atemporalitate, care asociază într-o concentrare originală, neeclectică, hieratismul bizantin al atitudinii cu o anumită esențializare elenă în reprezentarea figurii umane⁸⁰ și în tratarea spirituală a materiei în planul moral al culturii, face de prisos o localizare în spațiu și timp, de la sine înțeleasă.

* * *



Fig. 45 – „Altar”, Victor Gaga

Sensibili la lecția acestor două mari personalități, cei care vor reînnoia legătura cu marea tradiție interbelică sunt câțiva artiști tineri precum *George Apostu*, *Ovidiu Maitec*, *Constantin Popovici*, *Victor Gaga* (Fig.45), *Gheorghe Iliescu Călinești* (Fig.46) sau *Paul Vasilescu*, care vor face pasul hotărâtor către suplețea majoră a limbajului sculptural. Ei, și maestrul lor — *Ion Irimescu* sau *Ion Lucian Murnu* —, și-au redobândit, fie ea și relativă, propria libertate de exprimare. Prin arta lor, deceniul șapte al veacului trecut redescoperă valorile limbajului și uită, pentru puțină vreme, de tirania

⁸⁰ A se vedea *Monumentul lui Mihai Eminescu* în fața Ateneului Român (Fig. 97)

modelelor și de fantomele formalismului. Astfel, deceniul VII al secolului XX devine indubitabil, într-o perioadă de falsă și totuși inocentă iluzie ideologică, o scăpare spre lumina liberei exprimări în sculptura românească, din perioada dictaturii comuniste.



Fig. 46 – „Familie”, Gheorghe Iliescu Călinești