

LBRIS

We know  
books

PAVEL ȘUȘARĂ  
**BRÂNCUȘI**

## CUPRINS

Sub semnul lui Neptun, în zodia Peștilor... ( <i>în loc de prolog</i> )	7
I. Sculptura românească sau istoria unei absențe	13
II. Lecția de anatomie și cursul scurt de istorie a sculpturii	27
III. De la Răsărit la Apus și retur	37
IV. În căutarea luminii: de la lumina mediteraneeană la focul haric	53
V. Masa și gravitația sau despre limitele lui Newton	67
VI. Visul lui Einstein sau de la materie la energie	73
VII. <i>Peștele și Pasărea</i> sau despre <i>alunecare și zbor</i>	79
VIII. O paranteză (I): artizanat, eresuri și infrastructură mitologică	87
IX. Proiectul, privirea și sculptura interioară	97
X. Energia electromagnetică și forma imaterială	113
XI. O paranteză (II): Ansamblul de la Târgu Jiu sau de la morfologie la sintaxă	123
XII. <i>Proiectul nematerializat</i> sau despre <i>posibil</i> ca formă finită	141
Sub semnul lui Neptun, în zodia Peștilor... ( <i>în loc de epilog</i> )	150
Under the Sign of Neptune, in Pisces... ( <i>instead of an epilogue</i> )	181

*Încă nu am avut, până astăzi, niciun fel de artă...*

*Arta de-abia acum începe!*

**Constantin Brâncuși**

Deși afirmația că sculptura românească nu este cu mult mai în vârstă decât Constantin Brâncuși ar putea părea doar o simplă construcție retorică, o exagerare utilă și o afirmație mai curând provocatoare, în realitate lucrurile chiar așa stau, în înțelesul lor cel mai banal. Cine caută *sculptură* în spațiul românesc al Vechiului Regat, adică în România Mică, fiindcă Transilvania, Banatul și Bucovina de Nord se înscriu, până la Marea Unire, într-o altă realitate administrativă, politică și culturală, legată prin Austria și prin Ungaria de lumea occidentală și de mediile catolice și reformate, va avea o surpriză de proporții și o adâncă dezamăgire. Faptul că se recurge curent la sintagma *sculptură medievală*, cu referire la spațiul cultural românesc, este un simplu sofism compensatoriu, un abuz asumat de interpretare, dar și o încercare, prin extrapolare tehnică și formală, de a aduce în sfera sculpturii ceea ce nu este, în mod profund, decât cioplire decorativă în reliefuri mai mult sau mai puțin înalte ori simple traforaje a căror bidimensionalitate, ceva mai cărnoasă, ar putea fi asociată *tridimensionalului* doar printr-o evidentă supralicitare tactică.

Sculptura, în accepțiunea ei strictă, deși folosește dintotdeauna, chiar dacă nu exclusiv, tehnica cioplierii, subordonează tehnica, nefiind nici echivalentă, nici reductibilă la aceasta. Indiferent dacă este figurativă într-un sens direct, antropomorfă sau zoomorfă, dacă este metaforică sau fabulatorie, dacă este integrată în structuri arhitecturale complexe sau reprezintă forme de sine stătătoare, sculptura este riguros individualizată formal și expresiv, instituie, comentează și consacră simbolic o realitate perfect coerentă chiar și atunci când se naște exclusiv din câmpul imaginarului.

Sculptura este invazivă, prevalent tridimensională, dar și adosată sau desfășurată în reliefuri care compun frize epice, uneori de o complexitate surprinzătoare, și acoperă întregul registru al existenței umane, de la nivelul ei privat și public, cotidian și diurn, și până la reprezentarea lumii inaparente și la asigurarea intercesoratului cu factorii de putere, cu autoritatea istorică și cu infinita anvelopă a transcendenței.

Sculptura reprezintă doar în primă instanță un simplu fenomen artistic și cultural, pentru că, în esență, ea definește conștiința de sine, calea de comunicare pe orizontală și pe verticală, nivelul aspirațiilor și lupta cu efemerul și cu precaritatea ale unui om care și-a identificat pregnant și oarecum axiomatic locul în lume. Cine încearcă să introducă în categoria *sculpturii*, fie ea în lemn sau în piatră, cioplirea anexă, ornamentală și calofilă, retorica estetizantă a motivelor vegetale sau vag animaliere, uneori chiar antropomorfe, într-o stilizare severă, adaosurile jubilarilor pe structurile austere ale unor uși de biserică, pietre tombale, strane, scaune episcopale sau tronuri mitropolitane și domnești, ori nu și-a definit cu destulă rigoare noțiunea de sculptură, procedând metonimic la identificarea întregului prin parte, adică a formei prin tehnică, ori traduce, printr-o aroganță conjuncturală, cum se întâmplă de atâtea ori, un complex cu manifestări de multe ori excesive, născut din defazarea față de ceea ce s-a identificat a fi, la un moment dat, un reper al aspirațiilor. Lăsând, așadar, cioplirea ornamentală acolo unde este locul său legitim, în spațiul bine delimitat al bisericii, al criptelor, al cimitirelor sau al unor construcții civile, spațiul istoric românesc, cel care acoperă întreaga perioadă medievală și până spre începutul epocii post-fanariote, nu a cunoscut sculptura nici ca eveniment public, nici ca o formă coerentă a unui narcisism de clasă și, fundamental, nici ca un instrument nemijlocit de reprezentare și de exercitare a puterii. Pur și simplu, sculptura nu a existat ca fenomen concret, ca monument sau ca portret, și nici ca principiu și ca formă mentală.

Simptomul major al acestei realități îl reprezintă celebrul călător valah Dinicu Golescu, a cărui conștiință duală nu se găsește doar în percepții și în manifestări, ci și în structura profundă a personalității sale, el fiind, simultan, ultimul reprezentant semnificativ al Orientului medievaleo-fanariot și prima conștiință modernă, cu o vocație proaspătă a cunoașterii și cu opțiuni personale orientate ferm către valorile Occidentului. Călătoriile sale prin Europa, din 1824, 1825 și 1826, la doar câțiva ani de la revolta eteristo-revencativă a lui Tudor Vladimirescu, eșuată dramatic ca episod militar, dar cu beneficiul major de a fi declanșat masa critică a modernității, cu scopul declarat de a găsi locuri potrivite pentru a-și trimite copiii la școală, dar și cu unele de fundal, subtile și discrete, sunt revelatorul crizei unei lumi și al nașterii, cel puțin la nivelul aspirației, a uneia noi.

Pentru a se înțelege cât de familiarizate erau primele decenii ale secolului al XIX-lea cu arta, în general, și cu sculptura, în particular, este suficient să-l urmărim câțiva pași pe Dinicu, și nu foarte departe, ci

abia trecut de granița cu Imperiul și ajuns la Brașov, la Sibiu sau la Alba Iulia. Prin satele din vecinătatea Brașovului, el remarcă „[...] oglinzi, cadre (s.n.), ceasornice [...]”<sup>2</sup>, iar în Palatul Brukenthal vede „[...] vivliotică cu cărți deosebite și strânsoare de cadre (s.n.) vrednice de vedere”<sup>3</sup>, în vreme ce la Beligrad (Alba Iulia) observă, minunându-se: „La poartă, mai vârtos la cea de al doilea [...] statue (s.n.) vrednice de vedere și însemnare.”<sup>4</sup> Cuvântul *statue* nu e lăsat însă la voia întâmplării, și de aici se vede cât de familiarizată era societatea, inclusiv cea cultă, cu această noțiune, ci este dublat cu o explicație de o candoare irezistibilă: „Trup de om lucrat sau de marmoră, sau de aramă, sau de orice metal.”<sup>5</sup> Mergând mai departe, la Viena, el se minunează de „statua Împăratului, făcută din aramă, de două ori mai mare decât un stat de om, îmbrăcat în haine românești, și în cap cu cunună de dafin, călare pe un cal iar de aramă, cu potrivită mărime, pusă în mijlocul pieței pe un mare temei zidit de piatră”<sup>6</sup>.

Este de remarcat faptul, de altminteri perfect explicabil din pricina lipsei unei culturi specifice, că Dinicu Golescu, deși vede nenumărate lucrări, nu-și pune problema autorului decât în două cazuri, ambele privindu-l pe Canova. În Biserica Augustinilor din Viena vede mormântul Arhiducesei Maria Christina „făcut de vrednicul de laudă și pomenire scobitorul de piatră Canova”<sup>7</sup>, iar la München amintește „trei statue de marmoră, scobite chiar de acel vestit Canova”<sup>8</sup>.

Dacă nivelul receptării sculpturii, după primul sfert al secolului al XIX-lea, se află în stadiul acesta, este evident că problema creației încă nu se pune în mod real, deși episoade izolate, care să confirme regula tocmai prin pilda excepției, mai pot fi amintite, măcar la nivel de anecdotă. În studiul lui Remus Niclescu, „Începuturile sculpturii statuare românești”<sup>9</sup>, este amintit un anume Mihail, sculptor moldovean din secolul al XVII-lea, născut în 1570, „care a sculptat chipurile Sfinților Iacob și Dominic din Biserica Sfintei Treimi din Cracovia”, unde, de

<sup>2</sup> Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele*, Editura Minerva, București, 1977, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>9</sup> Academia Republicii Populare Romine, Institutul de Istoria Artei, *Studii și cercetări de istoria artei*, I, nr. 3 – 4, 1954, p. 105 – 115.

fapt, se și stabilește după mai multe călătorii prin Europa<sup>10</sup>. Despre un alt sculptor, tot din secolul al XVII-lea, Grigorie Cornescul, amintește Ion Neculce, care ar fi fost însărcinat de Duca Vodă să-i facă o machetă a Cetății Camenița, iar sculptorul, „ce era foarte meșter de scrisori și de săpături în pietre”, a și executat-o în ceară<sup>11</sup>.

Așa cum era și de așteptat, secolul al XVIII-lea îl are în prim-plan, și în ceea ce privește episoadele referitoare la sculptura locală, tot pe Constantin Brâncoveanu, dar nu din pricina ciopliirii ornamentale care a definit stilul ce-i poartă numele, ci pentru că palatele sale erau dotate cu portrete de domnitori, acestea fiind atribuite unor meșteri tineri pe care el însuși i-ar fi trimis la studii în Italia<sup>12</sup>, iar în 1734, consemnează Remus Niculescu, citându-l pe Nicolae Iorga, Flachat vede sculpturi „admirabile” în colecția lui Andronache Vlasto, secretarul lui Constantin Mavrocordat. Statui, printre altele și un bust al lui Petru cel Mare, pot fi văzute în colecția maiorului Pappasoglu, iar Turnul Colții fusese împodobit cu statuile a doi ostași suedezi, înarmați nemțește<sup>13</sup>.

Constituirea unei vieți publice, oricât de palide, în afara stereotipului creat de dominația spirituală a Bisericii Ortodoxe, cere și noi repere comunitare, cu o altă încărcătură simbolică decât cele tradiționale. Nașterea unei atitudini sceptice și relativiste față de viață și față de moarte, privirea celei din urmă ca o plecare definitivă, a generat un interes crescut față de prelungirea memoriei atât în spațiul public, cât și în acela oarecum privat, dar cu acces public, al locului din cimitir. Se naște astfel un fenomen a cărui continuitate nu a mai fost niciodată întreruptă de atunci, și anume *monumentul funerar*, sculptura care prelungește în efigie prezența celui dispărut sau, după caz, ranforsează memoria posterității prin amenajări arhitecturalo-sculpturale cu o semnificație intrinsecă, desprinsă cu totul de instituția eclezială. Multe personalități publice vor lăsa testamente explicite în legătură cu gestionarea artistico-arhitecturală a posterității, marmura, ca material, și cioplirea, ca tehnică, determinând apariția unor meserii, dacă nu cu totul noi, oricum consolidate, și anume aceea de pietrar brut și de cioplitor în piatră, ca să nu îi numim direct sculptori, cu abilități ceva mai complexe. Obișnuința practică a acestora, fiindcă

<sup>10</sup> Remus Niculescu, *op. cit.* p. 105 – 106.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

este prea mult să invocăm stilul, este de factură clasicizantă în varianta la zi, aceea neoclasică.

Un episod important al acestui fenomen, care trece dincolo de exercițiul comun din spațiul cimitirului, este monumentul funerar al lui Grigore Sturdza din curtea Mănăstirii Frumoasa, în vecinătatea Iașilor, realizat în 1842 de către un sculptor italian așezat la Odessa, pe numele său Francesco Vernetta. Un promotor local al sculpturii, cu studiile făcute în Italia, interesat în special de lucrările de for public, legate de aspirațiile noi ale societății tot mai receptivă la valorile occidentale, este cărturarul moldovean Gheorghe Asachi, ale cărui proiecte de monumente ilustrau tocmai aceste realități, traduse stilistic în codurile aceluiași neoclasicism pe care îl admira și valahul Dinicu Golescu.

Tot în studiul amintit, Remus Niculescu citează un anunț de mică publicitate din *Albina românească*, numărul din 14 aprilie 1835, în care un italian, cioplitor și negustor de ornamente, își oferă, cu multă emfază, serviciile: „Sinior F. Franțoni, sculptor și proprietar pietrăriei de Carrara din Italia, a sosit în această capitalie – în Iași – cu o alegere de frumoase statuie de marmoră și de alte ornamenturi de arhitectură. El are cinstea a se recomenzi înaltei noblese și pofteste pe doritorii frumoaselor meșteșuguri să vie la a sa magazie așezată la hanul turcesc.”<sup>14</sup>

Nici la București lucrurile nu sunt mai prejos, dar nici mai presus, decât la Iași. Se importă și aici ornamente diverse pentru arhitectură, iar, înainte de jumătatea secolului al XIX-lea, un neamț din Altona, pe numele său Moritz Fles, deschide un atelier de pietrărie pentru ornamente arhitecturale, dar importanța lui nu stă atât în marfa distribuită, cât în faptul că aici își va face ucenicia, câțiva ani mai târziu, cel care va fi cu adevărat pionierul sculpturii românești, adică sculptorul Karl Storck.

În contextul acestei vizibile deschideri către noile forme simbolice, repere obligatorii pentru aspirațiile publice tot mai precis identificate, cărturarii, înflăcărați de idealurile civilizației la care voiau să participe direct și energiile artistice românești, formulează, cu un patetism justificat de propria lor efervescentă sufletească, îndemnuri naționale îmbrăcate într-o stilistică lirico-profetică de cea mai fierbinte sorginte romantică: „Unde sînt iarăși pictorii și sculptorii”, se întreabă, retoric și mobilizator, Alexandru G. Golescu, „care să poată cuprinde o gândire națională și a se inspira de la ea pentru a-i

da corp și viață pe o bucată de pînză sau sub loviturile ciocanului? N-au fost încă văzuți nicăieri ivindu-se pe orizontul românismului.”<sup>15</sup>

Un sculptor cu o identitate certă, de data aceasta în Transilvania, este Ion Costande, născut într-o familie de țărani din Rahău, în vecinătatea Sebeșului, la 9 decembrie 1819, format în școlile europene și recomandat călduros, ca și pietrarul italian din Iași, tot de o gazetă, și anume de *Curierul românesc*. „D. Constantie artist în pictură (zugrăvie) și în sculptură, elev al școalelor din Viena, român de nație și profesor în așezămintul orfanilor din Sibii [...] se recomandă și nouă aici, precum este cu laudă și cu admirație recomandat, prin lucrul mîinilor sale, în toată Transilvania. Cine va avea trebuință de orice lucru sculptat în piatră marmură: statuie, monumente, și orice de ramura sculpturei, adresîndu-se sau de-a dreptul D-lui sau la redacția acestei foi să fie sigur că va avea împlinită trebuința după toate regulele artei, și într-o lucrare perfectă și plină de gust după toată vrednicia unui artist. Lucrările sale se fac în marmoră albă, neagră și cu vine. Între lucrările sale se află și un monument ce a făcut grafului Lazăr care astăzi se socotește un cap d-operă de artă în tot cuprinsul Transilvaniei.”<sup>16</sup> Dincolo de importanța certă pe care Costande a avut-o ca sculptor în epocă, este de remarcat, din intervențiile lui publice, din interesul față de icoanele pe sticlă și față de obiectele cioplite și încrustate de către țărani, că are și conștiința unei misiuni, că este purtătorul ideilor noi și al deschiderii către civilizația europeană și către însemnele ei deja consacrate în spațiul occidental. În șirul, nu tocmai lung, al celor amintiți până acum, cu o importanță directă pentru înțelegerea, promovarea și practicarea sculpturii, Ion Costande este, cu adevărat, un produs profesionist în sensul modern al cuvîntului, un fondator, oarecum izolat, dar indiscutabil eficient în noua configurație socioculturală a vremii, iar faptul că spațiul lui de acțiune este cel transilvan spune și el foarte mult, Transilvania multiconfesională și parte a Europei Centrale fiind mai disponibilă pentru a accepta forme noi și pentru a-și însuși noi mentalități. Deși nu se cunosc lucrări de Costande, ele au existat, cu certitudine, iar discuțiile din jurul lor arată și faptul că erau percepute ca evenimente importante.

<sup>15</sup> Al. G. Golescu către Șt. G. Golescu, în *Boierii Golești II*, p. 152, apud Remus Niculescu, *op. cit.*, p. 111.

<sup>16</sup> *Curierul românesc*, 1845, nr. 311, apud Remus Niculescu, *op. cit.*, p. 112.

Tot acum, în preajma revoluțiilor de la 1848, și la București se proiectează memoriale statuare la zi, cu referire directă la marile figuri ale vremii. În anul 1843, se votează în Obșteasca Adunare un buget imens, de 15.000 de galbeni, pentru ridicarea unei statui a generalului Kiseleff, la scara 1/1, care ar fi urmat să se amplaseze într-o piață ce căpăta ea însăși numele generalului, în fața viitorului Teatru Național. Generalul, de față la dezbateri, refuză onorul, sugerând ca banii să fie cheltuiți pentru construcții publice, iar trei ani mai târziu profesorii de la Sf. Sava iau hotărârea de a ridica un monument – de fapt, o statuie – în memoria lui Gh. Lazăr, fondatorul învățământului consolidat în limba română<sup>17</sup>.

Chiar dacă nu s-au realizat nici aceste lucrări efectiv și ele nu au devenit repere ale peisajului urban, într-un anumit fel cultura tridimensionalului se consolidează, aceste proiecte fiind extrem de semnificative și de prețioase la nivelul conștiinței, ca forme interioare, mentale, a căror acțiune asupra realității cotidiene începe deja să fie perceptibilă. În timpul revoluției, chiar în 1848, un sculptor neidentificat, dar revoluționar și prin acțiunea directă, nu doar prin expunerea ideilor noi, modelează o „Românie Eliberată”, o toarnă într-o compoziție de ghips dur, specială pentru mulaje, numită platur, și o amplasează, alături de un tablou cu același subiect, exact în curtea Vorniciei. Ziarul *Pruncul român* din 8 iulie 1848 deplânge acuzator, pe un ton vehement, vandalizarea celor două opere de artă: „Statua reprezentând România Eliberată, cu simbolul dreptății și al creștinismului – cumpăna și crucea – ce se afla în curtea vorniciei, fu dărâmată din porunca domnului Emanuil Băleanu, care la acest act de vandalism s-a slujit de cuvinte atât de proaste și ticăloase, încât condeiuul nostru ar întina cu ele hârtia. Asemenea fu sfărâmată și cadra ce se afla acolo...”<sup>18</sup>

În plină revoluție, Țara Românească intră, oarecum abrupt, și în logica luptei cu simbolurile, deși această simbolistică era abia la începuturile ei în spațiul public. Distrugerea statuii și a tabloului capătă deja semnificația unei intervenții asupra realului prin execuția magică a efigiilor, fapt care plasează spațiul valah, la începutul modernizării lui, în șirul nesfârșit de execuție a imaginilor, din Antichitatea care își decapita statuile la moartea unui împărat, spre

<sup>17</sup> Remus Niculescu, *op. cit.*, p. 114.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

a pune în loc capul celui nou, până la Revoluția Franceză și, recent, până la bruștele turbulențe contemporane.

Replica nu se lasă așteptată, fiindcă o altă ofensivă de imagine publică se pune din nou în mișcare. În ziua de 15 august 1848, și poate că ziua Adormirii Maicii Domnului nu este aleasă chiar întâmplător, Locotenența Domnească deschide, cu legitima formulă masonică, subscripția pentru o statuie a lui Gheorghe Lazăr:

„DREPTATE, FRĂȚIE

În numele poporului român  
Locotenența Domnească

Spre a recomanda posterității memoria  
fericitului Gh. Lazăr, locotenența domnească, cu religioasă simțire,  
decretă a se deschide o subscripție  
pentru ridicarea statuiei acestui bărbat.  
Visteria statului va subscrie 500 ducați.  
Statuia se va ridica în Sf. Sava.

Domnul ministru al credinței va recomanda lista subscripției la  
patriotismul românilor și va pune în lucrare decretul acesta.

Membrii locotenenței: *Chr. Tell, N. Golescu, I. Eliade*<sup>19</sup>.

Odată cu finalizarea insurgențelor istorice, care introduc ultimativ și idei, și forme justificatoare, perioadele de reconstrucție și de așezare continuă procesul început, dar în ritmuri și cu înfățișări diferite. Fără a se abandona retorica identitară și propagarea susținută a speranțelor naționale, tridimensionalul își diversifică manifestarea prin deschiderea, din ce în ce mai generoasă, către formele canonice ale sculpturii, în care varietatea mare a temelor este susținută și prin diversificare tehnică. De unde până acum sculptura este o apariție sporadică, pitorească și oarecum exotică, de acum înainte ea devine o preocupare sistematică, provocările genului venind, deopotrivă, dinspre spațiul public și dinspre cel privat, dinspre nevoia de respirație amplă, monumentală, a pieței, dinspre căldura intimă și

<sup>19</sup> *Ibidem.*

rafinată a muzeului, dar și dinspre aceea a colecției private, mai mult sau mai puțin riguroase.

La doar un an de la decretul solemn al Locotenenței Domnești, care deschide ritualic drumul către simbolistica oficială, ca prim pas către o nouă mitologie seculară, paralelă cu cea eclezială și complet emancipată de sub autoritatea acesteia, adică în 1849, sosește în București un tânăr neamț, de numai douăzeci și doi de ani (exact vârsta la care se va înscrie, peste exact patruzeci și nouă de ani, și Constantin Brâncuși la clasa de sculptură a lui Ion Georgescu), cu o abilitate manuală de care era pe deplin conștient, dar căreia încă nu știe ce orientare să îi dea, mulțumindu-se, deocamdată, să facă o muncă de rutină, aceea de argintar și de cizelor. El se numește Karl Storck, este născut în anul 1826, la Hanau, și ajunge în Țara Românească la invitația unui giuvaergiu, a unui bijutier pe numele său Josef Resch. Cum ezită să se fixeze într-o practică unică, fie ea și atât de rafinată cum este aceea de bijutier, el părăsește atelierul lui Resch pentru a se așeza într-un alt atelier bucureștean, cu un profil radical diferit, și anume în piatrăria lui Moritz Fles, deja amintit, cioplitor de ornamente și de alte componente decorative, în cea mai mare parte anexe ale arhitecturii.

Chiar dacă nu se lansează direct de aici în istoria mare a sculpturii românești, în atelierul lui Fles tânărul Karl Storck identifică, dincolo de propria vocație reală, și imensa piață, cu desăvârșire goală, care se deschide în fața acestei vocații. Se desparte de Fles și lucrează o vreme în propriul atelier, iar, ulterior, pentru a se înarma profesional în fața acestei mari provocări, se întoarce în Germania, la München, în 1857, se specializează în sculptură, apoi revine în 1868 la București și, astfel pregătit, începe o activitate intensă care va deveni sursa directă a sculpturii naționale. Opera sa prodigioasă, în care intră deopotrivă monumente de for public (*Stolnicul Cantacuzino*, *Domnița Bălașa* etc.), sculptură de interior, compoziții (*Ana Davila*, *Fântâna Lahovary*), portrete (*Theodor Aman*, *C. A. Rosetti* etc.) și nenumărate forme decorative, îl așază în prim-planul sculpturii naționale, ceea ce îl recomandă pentru catedra de sculptură a proaspăt înființatei *Școli de Belle Arte*, în 1864, unde Theodor Aman îl va numi fără ezitare, iar el va conduce această catedră până la moarte, în 1887, cu doi ani înainte de a se înscrie aici, la clasa de sculptură, și Constantin Brâncuși.

În ambianța profesionalismului pe care îl pune Storck la dispoziția spațiului public, în vecinătatea strictă a academismului său scolastic, dar sensibil și la observația directă, la detaliul realist și documentar, se formează primii sculptori români și se creează premisele marelui asalt pe care Dimitrie Paciurea și Constantin Brâncuși îl vor face asupra statuarului clasic. Dacă, până acum, era riscant să vorbim despre o sculptură națională ca fenomen autonom, cu o dinamică proprie și cu o conștiință de sine articulată, după momentul Karl Storck acest lucru este nu doar posibil, ci și obligatoriu. *Sculptura românească* devine parte a sculpturii europene, iar ceea ce o diferențiază nu este atât tinerețea ei, cât o stare de urgență ce se instalează încă de la începuturi înlăuntrul fenomenului și care stimulează nu doar arderea rapidă a unor etape, în beneficiul sincronizării formelor, ci și nașterea unor atitudini insurgente, dacă nu de-a dreptul ostile, care se manifestă ca o negație radicală a propriei moșteniri.

Însă Karl Storck nu este singurul sculptor important care vine în spațiul românesc și participă decisiv la nașterea și la consolidarea unui fenomen nou. La vreo două decenii după sosirea lui, mai exact în 1885, un alt sculptor străin, cu o activitate artistică solidă, vine în București la insistențele lui V. A. Urechia. Este vorba de franco-polonezul Wladimir Hegel, descendentul unei adevărate dinastii de sculptori polonezi, pe care istoricul și omul politic român îl cunoaște la Paris. Deși există un decalaj de două decenii între sosirea lui Storck și aceea a lui Hegel, cel din urmă va intra decis în viața artistică și culturală românească, lăsând în urmă nu doar o operă remarcabilă, care include deopotrivă monumente publice (*Miron Costin*, Iași, 1888; *Monumentul pompierilor din Dealul Spirii*, București, 1901; *C. A. Rosetti*, București, 1903; *Vasile Alecsandri*, Iași, 1906; *Dinicu Golescu*, București, 1908 etc.) și portretistică sau sculptură de interior (*M. Kogălniceanu*, *V. A. Urechia*, *C. Stăncescu*, *Regele Carol I*, *Ștefan Luchian*, 1913 etc.), dar și o operă pedagogică semnificativă, și nu întâmplător doi dintre cei mai importanți sculptori ai tinerei școli românești, Dimitrie Paciurea și Constantin Brâncuși, i-au fost elevi, primul la *Școala de Arte și Meserii*, iar cel de-al doilea la *Școala de Arte Frumoase*, unde Hegel preia catedra de sculptură în anul 1898, după dispariția subită a lui Ion Georgescu și odată cu debutul studentesc al lui Constantin Brâncuși.

Așadar, simultan cu primii pași ai lui Brâncuși la *Școala de Arte Frumoase* și cu doi ani înainte de intrarea în secolul al XX-lea,

sculptura românească își încheie primul ciclu major, acela al nașterii de sine stătătoare și de instituționalizare într-un spațiu cultural fără o tradiție specifică și, mai mult decât atât, fără o mentalitate formată și educată în acest sens. Practic, sculptura românească este o componentă majoră a procesului de modernizare a României, de schimbare a mentalităților, de adaptare a proiectelor sociale și a structurilor instituționale la noile realități ale unei Europe de un dinamism fără precedent, determinat de revoluții multiple, de la cele sociale și naționale până la cele științifice, tehnologice, industriale, ale mijloacelor de transport etc., altfel spus, ale cunoașterii, în general. Sculptura românească inaugurează, astfel, o nouă vârstă a conștiinței de sine, dar și un alt limbaj, un alt vehicul, prin care aspirațiile publice și idealurile unui romantism întârziat se pot exprima mult mai convingător, cu toate atributele duratei, dar și ale garanției că este posibilă evadarea din tradiționala cultură a supraviețuirii spre cultura mare, aceea a Europei civilizate, cea care îl tulburase atât de profund pe Dinicu Golescu.