

REPVBLLICA

Catalogul expoziției
Catalogue of the exhibition

REPVBICA.
Despre umbră în sculptură
About Shadow in Sculpture

Curator
Curator

Asistent curator
Assistant curator

Cercetare curatorială
Curatorial research

Arhitectura expoziției
Exhibition architect

Editor

Corectură texte
text redaction

Fotografie
photography

Echipa Art Safari
Art Safari team

Mulțumiri
special thanks to

Art Safari
27.9 — 6.9.2019
Palatul Oscar Maugsch / BCR, București
Oscar Maugsch / BCR Palace, Bucharest

Călin Dan

Sandra Demetrescu

Celia Ghyka

Attila Kim

Celia Ghyka

Sandra Demetrescu

Gabriel Ghizdavu

Ioana Ciocan
Alexandra Marin
Adina Rențea
Ioana Spiridon

Complexul Muzeal Arad / *Arad Museum Complex*, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / *“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia*, Muzeul de Artă Constanța / *Constanța Museum of Art*, Muzeul de Artă Craiova / *Craiova Museum of Art*, Muzeul de Artă Vizuală Galați / *Galati Museum of Visual Art*, Muzeul de Artă Satu Mare / *Satu Mare Museum of Art*, Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus” / *Prahova County Art Museum*, Muzeul Național al Literaturii Române / *National Museum of Romanian Literature*, Muzeul Național de Istorie a României / *The National Museum of Romanian History*, Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj / *The National History Museum of Transylvania, Cluj*, Muzeul Țării Crișurilor Oradea / *Oradea “Țării Crișurilor” Museum*, Irina Bitzan & Plan B, Cluj / *Berlin*, Familia artistului Pavel Bucur / *Pavel Bucur's Family*, Colecția BCR / *BCR Art collection*, Colecția Herczeg, Timișoara / *Herczeg Private Collection, Timisoara*, Colecția Fundației Fildas Art / *Collection of the Fildas Art Foundation*, Colecția Eduard Uzunov / *Eduard Uzunov collection*, precum și tuturor colecționarilor care ne-au împrumutat lucrări și care au dorit să rămână anonimi / *as well as all the collectors that wished to remain anonymous.*



Nicio parte a acestei cărți nu poate fi copiată sau transmisă în nicio formă și prin niciun mijloc electronic, mecanic sau prin orice alt mijloc de reproducere fără permisiunea autorilor.

No part of this book may be copied or transmitted in any form or by any electronic, mechanical or other means without the permission of the authors.

ISBN 978-973-0-30442-8

REPVBICA
Despre umbră în sculptură
About Shadow in Sculpture

Celia Ghyka
Călin Dan
Sandra Demetrescu

editor
curator
asistent curator
assistant curator

Cuprins

Content

Prefață	6
<i>Preface</i>	8
CELIA GHYKA	
Tatăl, fiica, iubitul și umbra lui	10
<i>A Father, a Daughter, a Lover and his Shadow</i>	20
CELIA GHYKA	
La umbra umbrelor	30
<i>In the Shadow of Shadows</i>	37
CĂLIN DAN	
Catalogul lucrărilor din expoziție	45
<i>Catalogue of the works</i>	
Biografiile artiștilor	122
<i>Biographies of the artists</i>	
Biografiile autorilor	136
<i>Biographies of the authors</i>	

Prefață

Celia Ghyka

„În general, deci, asemenea oameni nu ar putea lua
drept adevăr decât umbrele lucrurilor.
— E cu totul obligatoriu.”¹
PLATON, *Republica*, Cartea a VII-a

REPVBLICA. *Despre umbră în sculptură* este volumul ce însoțește expoziția cu același nume, parte a celei de-a șasea ediții Art Safari București, organizată la Palatul Oscar Maugsch (BCR) din 27 septembrie până la 6 octombrie 2019. Mai mult decât un catalog convențional ce ar oferi ilustrarea lucrărilor expuse în Pavilionul Central, această carte este o invitație la meditație. O meditație asupra câtorva dintre temele centrale ale expoziției: umbra ca origine a reprezentării dar și a cunoașterii, substanță și iluzie, fantome, dublu și moarte, influențe, himere și *Pathosformeln*, sculptură și facerea modernității.

După cum o sugerează și grafia titlului, expoziția se înfășoară metaforic în jurul antichității clasice, iar umbra este conceptul unificator între iluzia lumii aparențelor, așa cum apare pe peretele peșterii din mitul platonician cel mai celebru (*Republica*, Cartea a VII-a, 514a—517d) și ideea recurentă, dar în permanență schimbătoare, a unui tărâm politic ideal al cărui epitom este Republica². Cu toate că tema umbrei a fost abordată adesea, în studii importante ale istoriei artei³, relevanța acesteia pentru arta occidentală a fost discutată mai ales în legătură cu pictura sau istoria percepției. Un studiu extins despre rolul umbrei în sculptură și despre contribuția sa în producerea, receptarea și în cele din urmă înțelegerea sculpturii așteaptă încă să fie scris. Această expoziție nu e decât o foarte modestă prefață.

Expoziția prezintă lucrări de tipuri extrem de variate, care merg de la piese arheologice din antichitate (statuar mic, stele votive sau funerare, sculptură decorativ-funcțională), găsite pe teritoriul României de astăzi⁴, la sculptură de sfârșit de secol 19 și din prima jumătate a secolului 20, incluzând o serie de măști mortuare ale unor personalități publice din aceeași perioadă⁵. Fără să-și propună să fie o cercetare completă a ultimelor două secole de când mediul sculpturii a început să capete un oarecare avânt în țara noastră, selecția autorilor prezentați include nume majore ale sculpturii din România, de la Jean (Ion) Georgescu și Frederic (Fritz) Storck la sfârșit de secol 19, la Dimitrie Paciurea, Oscar Han, Constantin Baraschi, Ion Jalea, Hans Mattis-Teutsch, sculptorițele Milița Petrașcu și Irina Codreanu în perioada interbelică, sau Ion Bitzan, Vasile Gorduz, Pavel Bucur sau Paul Neagu în anii '80. O mențiune specială merită făcută despre prezența, în

expoziție, a trei lucrări de Aurel Popp (1879—1960), artist important din Satu Mare, cunoscut mai ales pentru pictura sa, și mult mai puțin pentru surprinzătoarea sa operă din zona sculpturii sau chiar a arhitecturii.

Lucrările nu sunt dispuse cronologic, ci mai degrabă în constelații de imagini și obiecte care dialoghează între ele prin formule vizuale neașteptate, deschizând spații de interpretare ce se bazează pe migrația, saltul, revenirile și răsucirile temelor iconografice.

Propunând o călătorie imaginară și poetică în salturi diacronice prin sculptura din România, această carte și această expoziție spun o poveste: o poveste despre umbra reală — a sculpturii (umbra proprie sau umbra aruncată) sau umbra noțională — sugerată prin multiplele referințe textuale atașate imaginilor și, desigur, a (sub) înțelesurilor acestora.

O poveste cu fantome și umbre, care ar putea foarte bine să îi răspundă lui Aby Warburg:

„Despre influența Antichității.

Acest basm e minunat de povestit.

Povești cu fantome pentru adulți.”

ABY WARBURG, *Mnemosyne, Grundbegriffe*⁶

- 1 Platon, *Republica*, Cartea a VII-a, 515-c, în *Opere V*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986 (traducere de Andrei Cornea).
- 2 Nu numai referința platoniciană, ci și Republica romană. Deși asemănată adesea cu un model ideal pentru statul modern și contemporan, Republica romană era în mod recurent sfâșiată de războaiele civile interne sau de războaiele cu vecinii. Pentru o descriere detaliată (deși, desigur, parțială istoriografic) a corupției, decadenței și luptelor permanente pentru putere din Roma republicană a se vedea Plutarh, *Vieți paralele*. Pentru studii moderne despre perioadă a se vedea de exemplu, printre alții, E. S. Gruen, *The last generation of the Roman Republic*, Berkeley, 1974.
- 3 National Gallery din Londra organiza în 1995 o expoziție în onoarea lui Ernst Gombrich, ocazie cu care a fost publicat catalogul acesteia: *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (National Gallery London Publications, 1995, retipărită în 2014 de Yale University Press). În același an, istoricul de artă Michael Baxandall publica un amplu studiu despre importanța umbrei în reprezentare și percepția spațială a secolului al 18-lea: *Shadows and the Enlightenment* (Yale University Press, 1995). Dar cea mai cuprinzătoare carte despre subiect rămâne fără îndoială *Scurtă istorie a umbrei* de Victor Ieronim Stoichiță (original *Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997; traducerea în română a apărut în 2000 la Editura Humanitas).
- 4 Împrumutate din colecțiile Muzeului Național de Istorie a României, Muzeul de Arheologie Callatis din Mangalia și Muzeul de Istorie a Transilvaniei din Cluj.
- 5 Din colecția Muzeului Național al Literaturii Române.
- 6 *Vom Einfluss der Antike. Diese Geschichte ist märchenhaft [zu] verstellen. Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene.* Aby Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe*, II (2 July 1929), citat în Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002.

Preface

Celia Ghyka

“Then most certainly such men would hold that the truth is nothing other than the shadow of artificial things.

— Most necessarily.”¹

PLATON, *The Republic*, Book VII

REPVBICA. About Shadow in Sculpture is a companion volume for the exhibition of the same name held at the Oscar Maugsch (BCR) Palace from September 27th, to October 6th, 2019, as part of the 6th edition of Art Safari Bucharest. More than a conventional catalogue that would give an overview of the works presented in the Central Pavilion, this book is an invitation to an open meditation upon some of the exhibition’s central themes: shadow as origin of both representation and knowledge, substance and illusion, ghosts, double and death, influence, chimeras and *Pathosformeln*, sculpture and the making of modernity.

As the title’s spelling intimates, the exhibition is metaphorically revolving around classical Antiquity: in between the illusion of the world as represented on the cave’s wall in Plato’s most famous myth (*The Republic*, Book VII, 514a—517d) and the recurrent but ever-changing idea of an ideal political realm that would be epitomized in the Republic², shadow is the central unifying concept. And although shadow has been visited numerous times by momentous art history scholarship³, its relevance throughout the history of Western art has been mostly emphasized in studies about painting and perception. An extensive study about the role of shadow in sculpture and its essential participation in the production, reception and understanding of sculpture has yet to be written. Our exhibition is only a very humble preface.

The show presents works that range from Antique statuary or stelae found on the territory of today’s Romania⁴, to Romanian sculptors from the late 19th, early and mid 20th centuries, including a series of death masks of cultural or public personalities from the same period⁵. Without being a survey of the last two centuries since this medium slowly started to develop in our country, the cast features some of the major figures of Romanian sculpture: from early Jean (Ion) Georgescu and Frederick Stork to Dimitrie Paciurea, Oscar Han, Hans Mattis-Teutsch or Milița Petrașcu in the interwar period, to Ion Bitzan, Vasile Gorduz or Paul Neagu’s works from the 1980s. A special mention should be made about the presence of Aurel Popp (1879—1960), famous painter from Satu Mare, but lesser known for his quite surprising sculptural or architectural work.

The works are not displayed chronologically, but rather in constellations of images and objects that relate to each other in unexpected formulas that open new spaces for interpretation and allude to the migration of topics and iconology, a migration that proceeds in repetitions, returns, recurrences and jumps.

In proposing an imaginary journey that leaps diachronically through sculpture in Romania, the exhibition and the book tell a story: a story about actual shadow — enacted through sculpture (modelling or cast shadow) and about notional shadow — suggested through the many textual references and subsidiary meanings attached to it.

A story with ghosts and shadows that could very well echo Aby Warburg:

“On the influence of Antiquity

This story is magical

To be dissembled.

A ghost story for adults.”

ABY WARBURG, *Mnemosyne, Grundbegriffe*⁶

1 Plato, *The Republic*, Book VII, 515-c, translated with notes by Alan Bloom, Basic Books, 1991 (2nd edition), p.194.

2 Not just Plato’s reference but also the Roman Republic. Although often seen as an ideal model for the modern and contemporary state, the Roman Republic found itself frequently torn by wars with either the neighbors or by the recurrent internal civil wars. For a detailed (though certainly historiographically partial) account of the corruption, decadence and continuous struggles for power see Plutarch’s *Parallel Lives*. For modern readings of the period, see, amongst others, E. S. Gruen, *The last generation of the Roman Republic*, Berkeley, 1974.

3 In 1995, the National Gallery in London organized an exhibition to honor Sir Ernst Gombrich, which occasioned the publication of the catalogue, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (National Gallery London Publications, 1995, reprinted in 2014 by Yale University Press). In the same year Michael Baxandall published a study about the debate around the importance of shadows in the 18th century representation and perception of shape: *Shadows and the Enlightenment* (Yale University Press, 1995). Yet the most comprehensive book about the subject remains undoubtedly Victor Ieronim Stoichiță’s *Short History of the Shadow*, (first published in English by Reaktion Books, London, 1997; Romanian translation 2000 by Humanitas).

4 Borrowed from the collections of the National Museum of History, the Callatis Museum of Archeology and the Museum of Transylvanian History in Cluj.

5 From the collection of the National Museum of Romanian Literature.

6 *Vom Einfluss der Antike.*

Diese Geschichte ist märchenhaft

[zu] verstellen.

Gespensergeschichte ff[ür] ganz Erwachsene.

Aby Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe*, II (2 July 1929), quoted in Georges Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002.

Tatăl, fiica, iubitul și umbra lui

Celia Ghyka

Leon Battista Alberti says,
Some lights are from stars, some from the sun
And moon, and other lights are from fires.
The light from the stars makes the shadow equal to the body.
Light from fire makes it greater,
There, under the tongue, there, under the utterance.
CHARLES WRIGHT, *A Short History of the Shadow*¹

Some (lights) are of stars, such as the sun and the moon and the morning-star, others of lamps and fire. There is a great difference between them, for the light of stars makes shadows exactly the same size as bodies, while the shadows from fire are larger than the bodies. A shadow is made when rays of light are intercepted.

LEON BATTISTA ALBERTI, *De Statua*²

Skiagraphia. Un montaj

Această carte și expoziția ce a generat-o sunt un montaj. Un montaj de umbre și sculptură, care se deschide interpretărilor variate, ce suprapun multiple teme și motive vizuale pe care cititorul este invitat să le dezlege, să le înmulțească, să le ducă mai departe, să le deconstruiască.

De fapt e un montaj *skiagraphic*, (în măsura în care putem folosi un asemenea termen), care folosește în mod direct proiecția umbrelor pentru a expune obiectele. Proiecția cu umbre era un procedeu folosit încă din Antichitate, iar termenul *skiagraphia*³ (pictură/scriere de umbre) indica atât reprezentarea umbrelor cât și folosirea umbrei proprii, modelarea obiectului pictat astfel încât să dea impresia de asemănare, de realism, de sugerare a celei de-a treia dimensiuni⁴.

Oricât de iluzorii și neadevărate ar fi fost pentru Platon⁵ aparența și imaginile și, mai mult decât atât, *umbra*⁶ acestor aparențe, artiștii au crezut mereu altceva. De altfel, e binecunoscută neîncrederea lui Platon în orice reprezentare și imagine ca fiind înșelătoare.

De altfel, rafinarea aparenței lucrurilor reprezentate în pictură prin proiecția umbrelor a fost o temă recurentă în istoria artei, poate mai apăsată începând cu Renașterea timpurie. Cum să desenezi umbrele așa încât ele să nu interefereze cu subiectul tabloului (și să îl concureze, de pildă, prin intensitate), cum să le construiești într-o reprezentare bi-dimensională, ce culori să folosești, cum sunt umbrele diferite în funcție de diferitele tipuri de lumină (lumina lămpii sau a zilei), cum să măsoari cantitatea corectă de lumină și relația ei cu umbra așa încât pictura să fie

pe cât mai asemănătoare cu realitatea (fie ea și una imaginată)? Retrasând istoria renescentistă a proiecției umbrei, Thomas Da Costa Kaufmann⁷ revizitează din plin textele lui Alberti, Leonardo și Dürer, însă ne dezvăluie și cum studiul umbrelor a fost esențial pentru dezvoltarea opticii și a astronomiei încă din Antichitate. Nu numai stabilirea orelor zilei și nopții (pentru care umbra a fost instrumentul principal de măsurare prin ceasurile solare), dar și triangulația, măsurarea distanțelor, a înălțimilor și chiar nesfârșitele încercări de a calcula distanța de la soare, sau circumferința Pământului, toate acestea au folosit ca prim instrument⁸ observarea umbrei⁹. Așadar, nu doar mijloc de amăgire, umbrele se dovedesc a fi chiar o metodă pentru măsurarea lumii, deci a realității.

Dar ce putem spune despre sculptură?

O poveste despre dublu

Va trebui să mă întorc din nou către antichitate, înapoi la povestea originilor, așa cum ne-a fost ea transmisă de Pliniu cel Bătrân¹⁰, dar și de Quintilian¹¹. Amândoi au fost martorii sfârșitului Republicii. Amândoi situează originea picturii și a sculpturii într-o poveste mitică despre un tată, o fiică, un iubit și umbra lui. Quintilian i-a fost profesor lui Pliniu la școala de retorică pe care o deschisese la Roma. Au discutat ei vreodată povestea? E foarte posibil. După cum e posibil ca povestea să fi fost atât de celebră încât devenise ea însăși un mit.

Să ne amintim povestea:

„S-a spus destul, poate mai mult decât destul, despre arta picturii. Poate ar fi mai nimerit să adăugăm acestor remarci câte ceva despre arta plastică. Cu ajutorul aceluiași pământ a fost inventată modelarea din argilă a portretelor de către Butades, un olar din Sicyon, în Corint. El a făcut acest lucru datorită fiicei sale, îndrăgostită de un tânăr; când acesta urma să plece din localitate, fata a desenat pe perete conturul umbrei chipului său, proiectată pe perete de flacăra lumânării. Tatăl ei a lipit argilă pe desen, dându-i relief, și a întărit-o la foc împreună cu celelalte piese de olărie. Se spune că acest portret s-a păstrat în Templul Nimfelor din Corint, până la distrugerea aceluia oraș.”¹²

Cât despre Quintilian, el doar menționează mitul în trecere, ca exemplu pentru nevoia de inovare în toate disciplinele:

„Căci, întreb din nou, care ar fi fost rezultatul dacă nimeni nu ar fi făcut mai mult decât predecesorii săi?[...] Am naviga încă cu plutele, iar arta picturii s-ar restrânge la desenaarea unei linii în jurul umbrei aruncate de lumina soarelui.”¹³

Așadar, fiica captează imaginea iubitului pe perete, iar tatăl acesteia îi modelează portretul din argilă pentru a obține un relief, și așa se naște imaginea. O reprezentare a reprezentării, totuși, căci originea imaginii este umbra iubitului, dublul lui. Pliniu ne povestește istoria de două ori¹⁴: întâi când discută originea picturii, iar mai târziu pe cea a sculpturii¹⁵. Iubitul trebuia să plece sau, după cum sugerează Victor Ieronim Stoichiță, a plecat deja și probabil a murit, iar singura urmă a existenței sale e captată în umbra lui: crearea simbolică a unui dublu, a unei figuri surogat¹⁶. Din ce alt motiv să îi fi păstrat portretul de argilă în templu? De

ce, dacă nu ar fi fost în primejdie, să fi desenat dublul profilului său? În același timp contur al umbrei iubitului, această imagine îl înlocuiește odată ce e plecat, îi ține locul (*in loco amantis*), iar imaginea care îl înlocuiește e mai întâi umbra, dublul lui. Legătura dintre reprezentare, umbră, suflet, dublu și moarte a fost sugerată de V. I. Stoichiță, printre alți cercetători¹⁷ care au interpretat povestea lui Pliniu.

Umbrele au această stranie și tulburătoare calitate de a fi în același timp ireale, adică lipsite de consistență și martori ai realității lucrurilor, căci numai lucrurile reale aruncă umbre. Umbra depinde direct de alte elemente evanescente ale atmosferei: lumină, culoare, textură, formă; e mișcătoare și instabilă, și nu e întâmplător că de-a lungul istoriei culturii occidentale (și a majorității culturilor, de fapt¹⁸) umbra a fost mereu precepută și ca înfricoșătoare, cel mai adesea înzestrată cu puteri supranaturale care puteau să afecteze (sau, dimpotrivă, să protejeze) obiectul care îi era originea. Antichitatea greacă și mai apoi latină credea că, odată ce murim, sufletul nostru va deveni umbră și va continua să existe în această formă imaterială ce nu aparține lumii reale (mai târziu, întregul Infern al lui Dante avea să fie populat cu umbre).

La fel cu statutul simbolic al umbrelor, funcția inițială a statuilor era să se substituie celor morți¹⁹, sau să fie reprezentări ale zeilor. Uneori, statuile puteau avea un rol expiator, luând locul victimelor care urmau să fie ucise în sacrificii rituale²⁰. Ridicarea statuilor pentru oamenii vii care meritau să fie onorați este probabil o practică ceva mai târzie, care s-a răspândit mai ales după jocurile olimpice, unde statuile atleților victorioși erau ridicate pe drumul ce ducea la Olympia²¹.

Așadar, statuile îndeplinesc la rândul lor funcția dublului: fie pentru cei vii (care trebuie să fie onorați), cei morți (înlocuindu-i) sau pentru zei (pe care îi fac prezenți), iar fantasma acestui dublu este să se reîntoarcă la viață. Într-o carte minunată, Kenneth Gross²² descrie această fascinație ancestrală a statuii animate — visul statuii care se trezește. Făcând apel la multiple exemple din istoria culturii occidentale, Gross caută să înțeleagă cum, dincolo de asemănarea statuii cu corpul viu, vertical, sculptura are o anumită straniețe, ne tulbură, ne stingherește, iar aceasta se datorează analogiei cu trupul nostru muritor și fragil, supus nevoilor, dorințelor, suferințelor, fricii și în cele din urmă descompunerii — de care statuile sunt scutite. Corpuri „care se pot sparge dar nu pot fi rănite [...] corpuri lipsite, în mod paradoxal, de singularitatea rezistentă a corpului [...]: sufletul său.”²³

Soarta statuii neagă astfel soarta ființei noastre muritoare și devine un substitut idealizat, imobil, de neatins, transformat în piatră, dar care în același timp ne provoacă dorința să o vedem mișcându-se, acționând, întorcându-se la viață.

Precum în teatrul de umbre.

Umbra ca influență

Voi reveni acum la istoria sculpturii românești, o istorie de altfel relativ scurtă, căci putem vorbi cu adevărat despre sculptură în România²⁴ abia după a doua jumătate a secolului al 19-lea. În mod istoric, sculptura a avut în țările române fie o funcție

funerară (ca decorație a pietrelor de mormânt), fie una decorativă, ca accesoriu al arhitecturii (ancadramente de uși, ferestre, decorație sculpturală, uși sculptate etc.), și uneori ca decorație a rarelor piese de mobilier urban (de pildă fântâni). Dacă mențiunile privind obiecte de sculptură autonome în principatele române pre-moderne sunt puține sau deloc, există în schimb o lungă tradiție privind reliefurile sculptate care însoțeau arhitectura eclesiastică sau princiară. Acest lucru se datorează și unei rezerve, dacă nu chiar a unei atitudini iconoclaste, a Bisericii Ortodoxe în ce privește imaginea sculptată.

Sculptura, în special cea de mari dimensiuni, a depins totdeauna de existența unor comanditari bogați, printre care, în Occident, Biserica Catolică. Așadar absența (cu puține excepții²⁵) a unor astfel de comanditari în țările române a făcut ca această artă să se dezvolte cu mare dificultate (în afara, cum spuneam, a meșterilor cioplitori care participau la producerea arhitecturii).

Chiar și odată cu modernizarea adusă de secolul al 19-lea (a instituțiilor publice dar și a vieții private), gustul pentru sculptură al societății românești se va dezvolta mult mai greu și mai târziu decât, de pildă, interesul pentru pictura de șevalet.

Această explicație se combină firește și cu o anumită vulnerabilitate a mediului însuși al sculpturii, mult mai scump și mai greu de realizat decât pictura, atât ca pregătire cât și mai ales în ce privește materialele, dar și mai rezistent, mai conservator, mai puțin predispus libertății și inovației decât pictura (subiectele depinzând la rândul lor de gustul și modele comanditarilor).

În absența unei educații artistice superioare până la târziu (1864, când se înființează prima Școală de arte frumoase sub domnia lui A. I. Cuza), reputația sculpturii ca gen avea să se construiască cu ajutorul sculptorilor străini, iar abia mai târziu această reputație avea să se consolideze prin artiștii locali, la rândul lor școliți în academiile sau atelierele europene.

Mai ales începând cu a doua jumătate a secolului al 19-lea, orașele din România extracarpatică au trecut prin ample procese de modernizare urbană, și acest lucru s-a produs în paralel cu construcția simbolică a ideii de națiune (asemenea multor alte state europene în acel moment) și cu construcția efectivă a instituțiilor unui stat modern.

După cum era de așteptat, această modernizare a fost însoțită de o dorință generală de a construi o nouă identitate națională, și ce formulă artistică putea să răspundă mai bine acestei așteptări decât monumentul de for public? În plus, către jumătatea secolului al 19-lea, societatea românească adoptase deja modelul francez²⁶ în artă, cultură, politică, stil de viață, așa încât cultul francez al monumentelor (*statuomania*²⁷) ce a marcat întregul secol a avut ecouri puternice în rândul societății românești, determinând un gust și un elan cu totul aparte pentru ridicarea de monumente publice.

Firește, odată cu ambițiile europene ale noului stat, colecționarii care începuseră să apară dar și comenzile publice aveau să se îndrepte mai ales către artiștii străini, și astfel multe dintre aceste monumente au fost realizate de sculptori veniți din Franța, Germania sau Italia²⁸.

Unii dintre acești artiști veniți să lucreze în România în a doua jumătate a secolului aveau să rămână aici: e cazul lui Karl Storck (1826—1887), care venise din Germania în 1849 și avea să devină fondatorul catedrei de sculptură în 1865, Wladimir Hégél (1839—1919), sculptor francez de origine poloneză, sau Oscar Späethe (1875—1944), școlit la rândul său în Germania. Karl Storck este nu doar fondatorul învățământului de sculptură din țara noastră, ci și tatăl unei dinastii de sculptori importanți — doi dintre fii săi aveau să îi urmeze vocația și meșteșugul, devenind figuri majore ale sculpturii locale: Carol (1854—1926) și Frederic (Fritz) Storck (1872—1942).

Printre elevii lui Karl Storck, două personalități importante trebuie menționate: Ioan (Jean) Georgescu (1856—1898) și Ștefan Ionescu-Valbudea (1856—1918), care împreună cu Storck (tatăl și fiul mai mare, Carol) și Wladimir Hegel sunt considerați cei mai remarcabili sculptori ai secolului al 19-lea românesc.

Cu toții excelau în arta portretului, o temă centrală pentru sculptura mică, de interior, destinată decorării interioarelor burgheze sau colecțiilor în devenire.

Însă eforturile și ambițiile lor artistice s-au îndreptat și către monumentul public, un domeniu ce începuse să cunoască, după cum spuneam, un avânt cu totul particular.

Efervescența statuarului public era de altfel caracteristică pentru întreaga Europă a momentului, iar prestigiul sculpturii acelei epoci se datorează în mare parte utilității sale publice, a rolului său de acompaniator al eforturilor naționale sau locale de a conferi spațiilor publice un caracter monumental, capabil să vorbească sentimentelor naționale și morale ale cetățenilor. Acest lucru explică de altfel și înclinația pentru subiecte alegorice sau patriotice care să întărească funcția comemorativă și narativă a sculpturii.

Primele decenii ale secolului 20 sunt dominate de figurile lui Frederik (Fritz) Storck și Dimitrie Paciurea (1873—1932) și mai târziu, desigur, de geniul lui Constantin Brâncuși (1876—1957), a cărui umbră uriașă avea să îi bântuie pe artiștii români (și nu doar pe ei) până la târziu, către anii '60 și '70 sau chiar până astăzi.

Scena ulterioară a secolului 20 avea să fie mult mai bogată și mai variată, pentru o societate mai sofisticată și mai complicată, în care locul sculpturii fusese deja consolidat, iar majoritatea protagoniștilor acestei scene sunt prezenți și în expoziția/catalogul de față: Gheorghe Anghel, Costantin Baraschi, Boris Caragea, Mac Constantinescu, Iosif Fekete, Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Hans Mattis-Teutsch, Aurel Popp. Merită de asemenea să amintim opera extrem de interesantă și vie a celor câteva sculptorițe moderne: Zoe Băicoianu, Irina Codreanu, Milița Petrașcu, Iulia Oniță.

Majoritatea sculptorilor români ai perioadei își făcuseră studiile la București (cu Storck sau Paciurea) și apoi în străinătate, mai ales la Paris, München sau în Italia. Mulți lucraseră în atelierele sculptorilor francezi și fuseseră direct influențați de stilul și tehnica unor François Rude, Charles Despiau, Jean-Baptiste Carpeaux, Henri Bouchard, Aristide Maillol. O influență majoră o va avea autoritatea lui Auguste Rodin și mai apoi a elevului său,

Antoine Bourdelle. Croatul Ivan Meštrović a jucat la rândul său un rol important de mentor dar și de actor pe scena sculpturii interbelice din România.

Sculptura românească a evoluat așadar alături de sau la umbra figurilor majore ale artei europene, în special franceze, iar motivele și temele explorate de acești artiști dovedesc și ele o anumită sincronizare cu arta occidentală a momentului: monumente dedicate unor personalități istorice, oameni de geniu, eroi ai culturii, multe portrete, studii de expresie, studiul corpului feminin și masculin, expresii ale suferinței sau pasiunilor, sculptură animalieră, compoziții alegorice, monumente funerare și reliefuri.

Referința recurentă la motive și poze antice (aluzii la mitologie, figuri feminine reprezentând alegorii ale unor noțiuni abstracte precum victoria, libertatea, independența) răspundea de asemenea unui gust general, răspândit în întreaga Europă, pentru antichitatea clasică (devenit mai apăsător încă din secolul al 18-lea). Această apreciere, deopotrivă politică și filosofică, se dezvoltase inclusiv pe fundalul creșterii naționalismelor europene din secolul al 19-lea²⁹.

Printre cei 35 de autori moderni prezenți în expoziție, 16 s-au născut în secolul al 19-lea, 8 înainte de 1910, 7 în perioada interbelică și 4 imediat după al Doilea Război Mondial; astfel selecția lucrărilor se întinde de la sfârșitul secolului al 19-lea până la modernismul primei jumătăți a secolului 20 (majoritatea lucrărilor), incluzând câteva exemple din perioada postbelică și până în anii '90.

Lucrările care compun acest montaj explorează subiecte recurente ale istoriei artei, iar expunerea lor alături de piese antice care au supraviețuit pe teritoriul României³⁰ de astăzi nu face decât să sublinieze revenirea sau supraviețuirea acestor motive în timp. Aby Warburg numea aceste „metafore cu încărcătură emoțională”³¹ figuri ale patosului („*Pathosformeln*”): figuri și gesturi cu o intensitate și semnificație specială care revin mereu pe parcursul istoriei artei occidentale, a căror înțelegere variază de la caz la caz, dar care apar și reapar în mod misterios și neașteptat în anumite momente din timp³².

La fel ca umbrele și fantomele.

Moarte și apariție. Republica umbrelor

Pentru că a fost vorba de fantome, voi reveni acum la povestea dublului de adineauri: umbra e în același timp dublul și fantoma fiecăruia (suntem însoțiți de umbră iar odată ce trupul dispăre, sufletul ia forma umbrei în ținuturile de dedesubt), iar funcția originală a statuii este aceea de suport mnemonic. Dacă ne amintim istoria descrisă de Pliniu, iubitul fetei olarului urmează să plece — și probabil să nu se mai întoarcă vreodată. Așa că umbra lui de pe perete se transformă (sub acțiunea tatălui) în portretul lui din argilă — un fel de mască ce i se substituie. Originile sculpturii ne trimit așadar mai întâi la modelarea măștilor. Și mai precis a măștilor mortuare.

Practica măștilor funerare în cultura occidentală provine cel puțin din tradiția Egiptului antic (unde o mască sculptată era așezată pe sarcofagul defunctului și îngropată împreună cu

acesta) și a Greciei (pentru a nu aminti decât celebra mască a lui Agamemnon³³), și s-a păstrat de-a lungul Evului mediu și al modernității timpurii, în special cu scop comemorativ (ca *aide mémoire* pentru familie sau pentru generațiile următoare), sau pentru a servi drept model pentru efigii și portrete ulterioare. Mai târziu, în secolele al 18-lea și mai ales al 19-lea, acest obicei a început să fie legat nu doar de practici funerare sau comemorative, ci și de criminalistică (mulajul necunoscuților decedați se făcea pentru a ajuta la identificarea acestora — o practică înlocuită mai târziu de fotografia post-mortem) sau de cercetări științifice (studiul personalităților pornind de la portret — figuri importante sau criminali celebri). Prelevarea măștilor defuncților a cunoscut un moment maxim mai ales în secolul al 19-lea³⁴, când aceste obiecte devin interesante ca obiecte de colecție sau chiar obiecte artistice. Majoritatea prelevatorilor erau și iscusiți sculptori, iar turnarea gipsurilor după măști devenise o afacere profitabilă și la modă, răspândită pretutindeni în Europa. Era de altfel comun pentru aceștia să folosească diferite tehnici de cioplire și modelare pentru a înfrumuseța sau modifica ușor masca pentru a o face cât mai asemănătoare cu imaginea din timpul vieții defunctului.³⁵

Acest obicei oarecum straniu a continuat de altfel în paralel cu avântul fotografiei, ca parte a practicilor memoriale.

Expoziția include o serie de măști mortuare și mulaje de mâini ale unor personalități culturale și politice ce provin din colecțiile Muzeului Național al Literaturii. Prezența lor într-un montaj despre umbră, sculptură și urmele antichității e, de altfel, mai mult decât naturală și se referă la legătura intimă dintre acestea și moarte.

Masca e totdeauna dublul care se substituie persoanei care o poartă (la fel ca umbra), însă masca mortuară nu mai e un dublu iluzoriu, o păcălire a realității, ci chiar dublul literal al persoanei, apariția ultimă care înregistrează figura finală a întâlnirii cu moarte.

Prelevate chiar imediat după ultima suflare, măștile mortuare sunt urma finală a vieții înainte de îngropare și descompunere, înaintea dispariției totale: precum statuile, se luptă cu uitarea.

Precum umbra și fantomele, ele ne sunt dublurile.

Notă către cititor. Catalogul ca *ekphrasis*

După cum am mai spus la început, această carte e un montaj. Mai mult decât un instrument critic care descrie lucrările expuse, proveniența lor și biografiile artiștilor (ce se găsesc la sfârșitul volumului), acest catalog e o meditație despre umbră, sculptură și cuvinte.

Cuvânt (poeme, fragmente de text) și imagine se oglindesc reciproc, provocând cititorul să reflecteze la multiplele legături dintre sculptură ca obiect, umbră ca iluzie sau dublu al obiectului, dar și ca dispozitiv estetic și optic esențial pentru înțelegerea obiectului.

Lecturile pot fi multiple și reprezintă o invitație deschisă către cei ce vor frunzări această carte.

- 1 Leon Battista Alberti spune / unele lumini vin de la stele, altele de la soare / și de la lună, iar alte lumini vin de la foc. / Lumina stelelor face umbra egală cu corpurile. / Lumina focului o face mai mare / acolo, sub limbă, acolo, sub rostire. Charles Wright, *A Short History of Shadow*, Farrar, Straus & Giroux, LLC 2002 (trad.ed.)
- 2 „Anumite [lumini] sunt ale stelelor, precum cele ale soarelui, ale lunii și ale luceafărului, altele vin de la lămpi sau de la foc. E o mare diferență între ele, căci lumina stelelor face ca umbrele să fie egale cu corpurile, în timp ce umbrele focului sunt mai mari decât corpurile. Umbra apare când razele luminoase sunt interceptate. „Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, traducere de Cecil Grayson, London, 1972, p.47, *apud* Thomas Da Costa Kaufmann, p. 262 (traducere proprie).
- 3 Din grecescul *skia* (umbră) și *graphia* (scriere).
- 4 În *Istoria Naturală*, Pliniu cel Bătrân discută în mod repetat despre cum virtuozitatea artistului poate fi măsurată prin abilitatea lui de a reproduce „asemănarea” cu obiectele reprezentate: „Toți aceștia erau artiști notorii, dar nu îndeajuns încât să ne rețină cu detalii suplimentare, în graba noastră de a ajunge la maeștrii artei; printre care cel dintâi a fost Apollodorus din Atena, în cea de-a nouăzeci și treia Olimpiadă. El a fost primul care a pictat obiectele așa cum apăreau în realitate.” Pliniu cel Bătrân, *Naturalis Historia*, Cartea XXV, capitolul 36. Pentru toate referințele la Pliniu, voi folosi traducerea în românește de Ioana Costa și Tudor Dinu apărută în 2001 la Editura Polirom.
- 5 Platon folosește în mod repetat termenul *phantasmata*, atât pentru desemnarea aparențelor — felul în care un lucru arată — cât și a asemănării — fidelitatea unei imagini. Pentru un studiu metodic al utilizărilor termenului atât în *Republica* cât și în *Sofistul*, a se vedea Victor Ieronim Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, Humanitas, 2000, pp. 21—28.
- 6 Pentru Platon, atâta vreme cât rămânem spectatori captivi și pasivi ai iluziei — umbra ca reprezentare pe peretele peșterii —, nu vom fi în stare să vedem adevărul existenței. Desigur, ca prizonieri nu știm că ceea ce vedem sunt doar umbre, căci nu avem nicio idee despre cum arată lucrurile reale.
- 7 Thomas Da Costa Kaufmann. „The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 38, 1975, pp. 258—287.
- 8 Prin măsurarea umbrei purtate cu un *gnomon*, un instrument vertical triunghiular sau în formă de L folosit pentru a avea unghiuri drepte.
- 9 Cu siguranță, chiar dacă unele dintre aceste studii porneau de la ipoteze științifice eronate privind paralelismul razelor luminoase, folosirea umbrei pentru determinarea măsurătorilor și distanțelor rămâne o chestiune uimitoare. A se vedea Thomas da Costa Kaufmann, *op.cit.*
- 10 Pliniu cel Bătrân (Gaius Plinius Secundus, 23—79 p.Chr.) a fost un istoric roman, autor al unei lucrări monumentale de tip enciclopedic, *Naturalis Historia*. Aceasta este singura dintre scrierile sale care a supraviețuit și care adună cunoștințe de natură diversă, din toate domeniile timpului său: de la medicină, turnarea metalelor sau botanică la artă și arhitectură. Cartea XXXV din XXVII este dedicată picturii, sculpturii, arhitecturii și artelor. Pliniu e un autor citat în mod frecvent de istoricii romani mai târziu și a fost de asemenea recuperat de la Renaștere încoace. Pliniu a murit cu ocazia erupției Vezuviului, în anul 79, când se afla pe un vas ancorat lângă portul actualului Napoli.
- 11 Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus, 35—100 p.Chr.) a fost un pedagog și cărturar roman. Originar din Spania de astăzi, el a studiat și a predat retorica la Roma, iar ulterior a fost promovat la rang de consul

- de către împăratul Vespasian. Principala sa lucrare (și singura care s-a păstrat) este *Institutio Oratoria* (95 p.Chr.), în care discută fundamentele retoricii dar și în general rolul esențial al educației pentru societate.
- 12 Pliniu cel Bătrân, *Naturalis Historia*, Cartea XXV, Capitolul 43.
- 13 Quintilian, *Institutio Oratoria*, X, capitolul 2 (traducere de H.E. Butler, 1920, Loeb Classical Library) (traducerea noastră în română). Textul meu începe cu un fragment în care Alberti discută despre diferențele calității ale umbrelor, iar mai departe se referă direct la Quintilian, o dovadă că textul era cunoscut în Renaștere.
- 14 „Problema originilor picturii este neclară și nu se încadrează în scopul acestei lucrări. Egiptenii afirmă că această artă a fost inventată la ei, cu șase mii de ani înainte de a trece în Grecia; pretenție evident deșartă. Cât despre greci, unii spun că ar fi fost inventată la Sicilyon, alții în Corint; dar toți sunt de acord că a început cu trasarea unui contur în jurul umbrei umane.” Pliniu cel Bătrân, *Naturalis Historia*, Cartea XXXV, capitolul 5.
- 15 Sau, mai precis, a artei modelajului, căci capitolul 43 al Cărții XXXV a lui Pliniu este „Inventatorii artei modelajului”.
- 16 V.I. Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei, op.cit.*, p.15—18. Stoichiță face un amplu comentariu al fragmentului din Pliniu și îl leagă apoi de cultul timpuriu al statuilor din Egipt și Grecia, unde atât umbra cât și statuia aveau funcția de a fi receptacole ale sufletului.
- 17 Gerhard Wolf, „The Origins of Painting”, *Res: Anthropology and aesthetics* 36 (Autumn 1999), pp. 60—78; Hagi Kanaan, „Tracing Shadows: Reflections on the Origins of Painting” în *Pictorial Languages and Their Meanings*, Liber Amicorum in Honor of Nurith Kanaan-Kedar, eds. C. Versar and G. Fishof, Tel Aviv University Publishing, 2006.
- 18 Într-un studiu antropologic devenit clasic, James Frazer examinează superstițiile privind umbra ca substitut al sufletului în diferite culturi de pe glob. Umbra e adesea percepută ca fiind în același timp puternică și periculoasă, intim legată sau direct răspunzătoare de soarta persoanei căreia îi aparține. James George Frazer, *The Golden Bough: a study in magic and religion*, New York: Macmillan, 1922. A se vedea capitolul 18. § 3. „The Soul as a Shadow and a Reflection”.
- 19 Sufletul defunctului (*ka*) era transferat ritual efiei așezate pe sarcofagul în care era depusă mumia. În cultul funerar din Egiptul antic existau și anumite figurine de lemn, numite *shabawty*, care semănau cu mumiile și aveau rolul să îl servească pe defunct în viața de apoi.
- 20 Michel Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, Flammarion, 2014.
- 21 „În timpurile de demult nu era obiceiul [ca statuile] să fie asemănătoare indivizilor, cu excepția celor care meritau să fie amintiți pentru faptele lor celebre, pentru victoria la jocurile sacre, și în particular la Jocurile Olimpice, unde se obișnuia ca atleților victorioși să li se consacre mereu statui”. Pliniu cel Bătrân, *Naturalis Historia*, Cartea XXXIV, capitolul 9.
- 22 Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, The Pennsylvania State University Press, 2006.
- 23 *ibid.*, p.17.
- 24 Din motive de simplificare și cursivitate a textului, mă refer la „România” într-un sens foarte larg și nu totdeauna corect istoric, de vreme ce primul pas către un stat unitar se realizează de-abia odată cu Unirea Principatelor din 1859.
- 25 Relatările călătorilor străini din secolul al 17-lea și al 18-lea menționează prezența unor sculptori dalmatini sau italieni la curtea lui Constantin Brâncoveanu. Dar nicio sculptură nu s-a păstrat, și nu există nicio altă dovadă a existenței unor eventuale busturi ale strămoșilor principelui care să fi fost realizate de acești artiști. A se vedea George Oprescu, *Sculptura românească*, Meridiane, București, 1965, pp. 11—12.
- 26 Pentru un studiu exhaustiv despre influența franceză asupra gustului, comenziilor publice, colecționarilor de sculptură, a implicării artiștilor francezi în România, a se vedea Ioana Beldiman, *Sculptura*

franceză în România (1848—1931). *Gust artistic, modă, fapt de societate*, Simetria, București, 2005.

- 27 *Statuomania* e un termen ce desemnează obsesia franceză de a ridica monumente publice în secolul al 19-lea și până la Primul Război Mondial.
- 28 Precum Albert-Ernest Carrier-Belleuse pentru prima statuie ecvestră din București, Emmanuel Frémiet pentru ecvestra lui Ștefan cel Mare la Iași, Ernest Dubois pentru statuia lui I.C.Brătianu sau bustul lui Eugeniu Carada, Ettore Ferrari pentru statuia lui Ion Heliade-Radulescu etc. A se vedea Ioana Beldiman, *op.cit.*.
- 29 Pentru o istorie sintetică a sculpturii secolului al 19-lea, a se vedea Robert Rosenblum și H.W. Jansen, *19th Century Art*, Abrams, 1984, și Maurice Rheims, *La sculpture au XIX^e siècle*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1972. Pentru cel mai important studiu critic privind trecerea de la sculptura academică la cea modernă, a se vedea Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, 1977.
- 30 E vorba în special de coloniile grecești de la Marea Neagră. Aceste piese arheologice includ reliefuri votive dedicate unor divinități locale, precum reprezentarea Călărețului trac sau Heros Karabasmos — un zeu ecvestru, sincretic, al cărui cult apare în regiunea Odessus (Varna de astăzi) la sfârșitul secolului 2 sau în secolul I î.Chr., pentru a se răspândi apoi în întreg teritoriul trac. Zeița Cybela și zeul Serapis sunt alte două zeități celebrate local.
- 31 Colleen Becker, „Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm”, *Journal of Art Historiography*, 9, 2013.
- 32 A se vedea Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002 și Kurt Foster, „Introduction”, în *Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity*, Getty Research Institute Publications, Los Angeles, 1999.
- 33 Descoperită de arheologul Heinrich Schliemann în 1876, care a crezut că este masca lui Agamenmon, conducător al aheilor în Războiul Troian. Cercetări arheologice mai recente au datat masca într-o perioadă precedentă celei în care se presupune că a avut loc Războiul Troian. Masca se păstrează la Muzeul de arheologie din Atena.
- 34 Ernst Bernkard, *Das Ewige Antlitz: Eine Sammlung von Totenmasken*, 1927 (*Undying Faces: a Collection of Death Masks*, publicat de Leonard și Virginia Woolf, Londra, 1929), catalogul fotografic al celor mai faimoase colecții europene de măști mortuare era un volum celebru în perioada interbelică.
- 35 Rebecca Wade, „D. Brucciani & co., Ltd. Moulding and Casting the Living and Dead”, *The Humility of Plaster*, Kettle's Yard, Cambridge, 2018.

A Father, a Daughter, a Lover and his Shadow

Celia Ghyka

Leon Battista Alberti says,
Some lights are from stars, some from the sun
And moon, and other lights are from fires.
The light from the stars makes the shadow equal to the body.
Light from fire makes it greater,
There, under the tongue, there, under the utterance.
CHARLES WRIGHT, *A Short History of the Shadow*¹

Some (lights) are of stars, such as the sun and the moon and the morning-star, others of lamps and fire. There is a great difference between them, for the light of stars makes shadows exactly the same size as bodies, while the shadows from fire are larger than the bodies. A shadow is made when rays of light are intercepted.

LEON BATTISTA Alberti, *De Statua*²

***Skiagraphia*. A montage**

This volume and the exhibition that originated it is a montage. A montage of shadows and sculpture, that opens up to various interpretations, overlapping multiple visual stories and topics that the reader is invited to unbind, replicate, multiply, take further, deconstruct.

It is actually a *skiagraphic montage*: literally using the projection of shadows for the display of objects. Shadow projection was used by artists since the Antiquity, and the term *skiagraphia* (writing/painting³ the shadows) indicated both the representation of shadows and shade painting: the modelling of the object as to give an impression of “realism”, of likeness, a suggestion of the the third dimension⁴.

As illusory and untruthful as appearance and images may have been for Plato⁵, and moreover the *shadow* of these appearances⁶, artists seem to have been thinking otherwise. Besides, Plato’s suspicion of all representation and image as being deceitful is well known.

However, enhancing the appearance of represented things in a painting through shadow projection is a question that has always puzzled artists, but perhaps more tenaciously since the early Renaissance. How to trace shadows so that they do not interfere with the theme of the painting, how to draw them, how to construct them in bi-dimensional representation, which color to use, how are they different depending on the types of light (candle light or day light), how to measure the right amount of light and its relation to shadow so that painting could be as truthful to reality (albeit an imagined one) as possible. In retracing

the Renaissance history of shadow projection, Thomas Da Costa Kaufmann⁷ revisits extensively Alberti, Leonardo and Dürer, but also reveals how the study of shadows has been essential in the developments of optics and astronomy since the Antiquity. Not only establishing the hours of day and night (where shadow had been the main instrument of measurement with the the sundials), but triangulation, distance, height, and finally the infinite attempts at calculating the distance from the sun, or the circumference of the Earth had been using the observation of cast shadows⁸ as a primary tool⁹. So, not so much as a deceitful device, shadows may turn in fact to be a method for measuring the world, hence attest to its reality.

But what about sculpture?

A story of doubles

I shall have to go back a little more to the Antiquity, back to the story of the origins as it has been transmitted to us by Pliny the Elder¹⁰, but also by Quintilian¹¹. Both had witnessed the end of the Republic. Both retrace the origin of painting and sculpture to a mythical story about a father, a daughter, a lover and his shadow. Quintilian had been Pliny’s teacher in his school of rhetoric in Rome. Had they ever discussed it? It may very well be possible. As it may be possible that the story was so popular that it had already become a myth.

Let us recall the story:

“On painting we have now said enough, and more than enough but it will be only proper to append some accounts of the plastic art. Butades, a potter of Sicyon, was the first who invented, at Corinth, the art of modelling portraits in the earth which he used in his trade. It was through his daughter that he made the discovery; who, being deeply in love with a young man about to depart on a long journey, traced the profile of his face, as thrown upon the wall by the light of the lamp. Upon seeing this, her father filled in the outline, by compressing clay upon the surface, and so made a face in relief, which he then hardened by fire along with other articles of pottery. This model, it is said, was preserved in the Nymphaeum at Corinth, until the destruction of that city.”

As for Quintilian, he only briefly mentions the myth in passing, as an example for the necessity to innovate in every discipline :

“For what, I ask again, would have been the result if no one had done more than his predecessors? (...) We should still be sailing on rafts, and the art of painting would be restricted to tracing a line round a shadow thrown *in the sunlight*.”¹³

So, the father captures the image of the daughter’s lover on the wall, models the portrait in clay in order to obtain a relief and so the image is born. The representation of a representation, though, since the image originates in the lover’s shadow, his double. Pliny tells the story twice: first when discussing the origin of painting¹⁴, later when he discusses the origin of sculpture¹⁵. The lover must leave, or, as Victor Stoichiță suggests, has already departed and deceased and the only trace of his existence is captured in his shadow: “the symbolic creation of a living double,

a surrogate figure”¹⁶. Why else keep his clay portrait in a temple? Why else, had he not been in danger, make a double of his profile at all? So at the same time contour of the lover’s shadow, this image also stands for him once he is gone, it is his replacement (*in loco amantis*) and the image of this replacement is his shadow, his double. The connections between representation, shadow, soul, double and death have been suggested by Stoichiță, as by other interpreters¹⁷ of Pliny’s story.

Shadows have this curious and troubling quality of being unreal, that is, deprived of consistency and paradoxically testifying to the reality of things, for only real things cast shadows. Utterly dependent on other elusive elements of the atmosphere: light, color, texture, shape, it is not for nothing that along the history of Western culture (and most cultures, in fact)¹⁸, shadow has always been perceived as disturbing, most often endowed with supernatural powers that could affect (or protect) the object of its origin. Greek (and later, Roman) Antiquity believed that once we die, our soul, taking the form of shadows, would continue to exist in this immaterial form that does not belong to the real world.

Similar to the shadow’s symbolic position, statues’ initial function was to act as substitutes for the deceased¹⁹, or as the representation of gods. Sometimes, they would perform a propitiatory role, standing for the victims to be killed in ritual sacrifices²⁰. Statues of the living worth being honored was probably a later practice, that would rapidly become common especially since the Games in Olympia, where the statues of the victorious athletes were erected on the road to the stadium²¹.

So, statues are doubles themselves: either for the living (to be honored), the deceased (to be replaced) or the gods (to make them present) — and the phantasm of this double is to come back to life. In a beautifully written book, Kenneth Gross²² explores the outlasting fascination of the animated statue: the dream of the statue’s awakening. He seeks to understand how, more than just because of the statue’s resemblance to the standing/living body, there is a certain uncanny quality that we attach to sculpture, and this relates to our mortal and fragile body, subject to needs, desires, terror, suffering and finally decay — all of which statues are exempt. Bodies “breakable but unwoundable (...) bodies stripped, paradoxically enough, of the body’s resistant strangeness, (...) its soul”²³.

The fate of the statue thus denies the fate of our dying persona and becomes an idealized, immobile, untouchable substitute turned into stone, at the same time triggering our desire to see it move, act, come back to life.

Like in the shadow theatre.

Shadow as influence

Let me now come back briefly to the story of Romanian²⁴ sculpture, quite a short story actually, since we can only speak properly about sculpture in Romania after the second half of the 19th century: historically sculpture has had either a funerary function (as tombstone decoration), a decorative purpose — as counterpart of architecture, and sometimes as part of the rare

pieces of urban furniture such as fountains. So if there is little or no mention of autonomous sculptural objects in the Romanian pre-modern principalities, there is, however, a quite long tradition of ornamental sculpted reliefs that would accompany elements of ecclesiastic or princely architecture. This is mainly due to a certain wariness if not altogether iconoclastic attitude of the Orthodox Church towards sculpted images. Sculpture, and especially large-scale sculpture has always depended on the existence of wealthy patrons, among which, in the Western culture, the Catholic Church. Thus the absence (with extremely rare exceptions²⁵) of such patrons in the Romanian countries made it very difficult for such an art to thrive.

Even with the modernization of the 19th century (public institutions but also private individuals), Romanian society’s taste for sculpture would be acquired much later than the interest for easel painting.

This is combined of course with a certain vulnerability of the medium itself, certainly more expensive in both training and materials than painting, and thus allowing less innovative lightness or freedom than painting.

In the absence of an academic artistic education until quite late (1864), sculpture as a genre would acquire a certain reputation via foreign sculptors, later to be consolidated by local artists trained in the European schools or studios. Especially during the second half of the 19th century, Romanian cities had been undergoing a process of modernization, parallel to the symbolic construction of the idea of a Romanian nation (similar to other European movements of the time) along with the institutions of a new and modern state.

As it was expected, this modernization was accompanied by an intense desire to build a national identity, and what better artistic form to embody this narrative than the public monument? Moreover, by the mid 19th century, Romanian intelligentsia had adopted the French model²⁶ in arts, culture, politics, lifestyle, so the French *statuomania*²⁷ that marked the entire century had strong echoes among the young Romanian society.

Naturally, along with the European ambitions of the new State, the emergent collectors but also the public commissions would also look towards the Western artists, and so many monuments were realized by French or Italian sculptors²⁸.

But some of these Western artists that came to Romania in the second half of the 19th century decided to remain: it is the case of Karl Storck (1826—1887), who arrived from Germany in 1849 and became the founder of Romanian chair of sculpture in 1865, Wladimir Hegel (1839—1919), French sculptor of Polish origin, or Oscar Späethe (1875—1944), also born and trained in Germany. Karl Storck is not only the founder of sculptural education but also the father of a dynasty of important sculptors and an important teacher — two of his sons would follow his steps and become major figures in the field: Carol (1854—1926) and Frederic Storck (1872—1942).

Among Karl Storck’s pupils two important figures must be mentioned: Ioan (Jean) Georgescu (1856—1898) and Ștefan

Ionescu-Valbudea (1856—1918). Together with Storck (Karl and his eldest son Carol) and Hegel, they are considered to be the most prominent sculptors of the 19th century. They all excelled in the art of portraiture, a central theme for the smaller sculpture, destined to the interior decorations of the bourgeois salons or newly established collections. But their efforts and ambitions broadened considerably towards the exploration of public monuments, a domain which sparked off the interest and ambitions of the young modern Romanian society. The effervescence of public statuary was in fact present everywhere in Europe, and sculpture's prestige is largely due to its public utility: its role as an accessory to the institutional (national or municipal) efforts to give public spaces (squares, boulevards) a monumental character, able to appeal the public's patriotic sentiments and inspire noble and moral actions. Hence the propensity for the allegorical subjects, or patriotic/national subjects that would enhance the commemorative and narrative function of sculpture.

The first decades of the 20th century is dominated by the figures of Frederic (Fritz) Storck and Dimitrie Paciurea (1873—1932), and obviously by the genius of Constantin Brâncuși (1876—1957), whose grandiose shadow would haunt Romanian (and not only) artists until late in the 1960s and '70s, if not even today.

The later 20th century scene would be much larger, for an already established place for sculpture within the more sophisticated society of the time, and most of its major protagonists are also represented in the exhibition: Gheorghe Anghel, Constatin Baraschi, Boris Caragea, Mac Constantinescu, Iosif Fekete, Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Hans Mattis-Teutsch, Aurel Popp. It is worth mentioning the extremely interesant works of the very few women sculptors that marked the modern moment: Zoe Băicoianu, Irina Codreanu, Milița Petrașcu, Iulia Oniță.

Most Romanian sculptors from the late 19th and early 20th centuries were trained in Bucharest (with Storck or Paciurea) and then travelled abroad, especially to Paris, but also to Munich or Italy. Many worked in the studios of the French sculptors and would be directly influenced by the styles of a François Rude, Charles Despiau, Jean-Baptiste Carpeaux, Henri Bouchard, Aristide Maillol. A major influence would certainly bear the authority of Auguste Rodin and later that of his pupil Antoine Bourdelle. Croatian Ivan Meštrović played a significant role as a mentor and as part of the scene of the Romanian inter-war public sculpture.

Romanian sculpture evolved under and beside the shadow of the major figures of European art, mainly of French influence, while the subjects explored by these artists demonstrate a certain synchronicity with the Western art of the moment: portrait sculpture and monuments to political personalities, men of genius or heroes of culture, but also private portraits of the patrons, character studies, the study of the male and female body, the expressions of suffering, animal or mythological figures, allegorical compositions, funerary monuments and reliefs.

The recurrent references to the antique motifs or poses (allusions to mythology, feminine allegorical figures representing

abstract concepts such as victory, liberty, independence) was only matching Europe's overall enthusiasm for classical antiquity (ever since the 18th century). This appreciation was both political and philosophic, and was developed on the background of the rise of the 19th century nationalisms²⁹.

Among the 35 modern authors present in the show, 16 were born in the 19th century, 8 before 1910, 7 in the interwar period and 4 immediately after the Second World War, so the selection of works spans from the late 19th century to the first half of the 20th century (the vast majority), to a few examples from the postwar period until the 1980s and 1990s.

The works that compose the montage explore recurrent motifs of art history, and their display together with antique pieces that have survived on the territory³⁰ of nowadays Romania only enhances the resurgence or survival of such motifs in time. Aby Warburg had named these "emotionally charged visual tropes"³¹ *Pathosformeln* (pathos formulas): figures and gestures of special significance, that are recurrent through the entire Western art history, whose individual understanding varies in each case, but that appear and reappear mysteriously in different moments of time³².

Not unlike ghosts and shadows.

Death and Appearance. A Republic of Shadows

Let me now return for a little while to the story of doubles: the shadow is a ghost but also a double, as the statue's original function is that of remembering. If we recall Pliny's story, the daughter's lover was about to leave — and probably never come back. So the shadow on the wall is transformed into his clay portrait. The origins of sculpture are also drawing us back to the casting of masks. And more particularly that of death masks.

The practice of funerary masks in Western culture may be traced back to ancient Egypt (where a sculpted mask was put on the sarcophagus of the deceased and buried with him) and Greece (the famous mask of Agamemnon)³³, and was common also throughout the Middle Ages and early modernity, especially for commemorative purposes (as a reminder for the family or for future generations) or in order to serve as model for later effigies or portraits. Later, during the 18th and 19th centuries, this custom began to mark not just a funerary or commemorative practice, but also to bear scientific interest (the study of character — either for famous personalities or for famous criminals) or forensic purposes (the cast of John or Jane Does would help establish their identities).

The practice of casting masks from the dead reached a peak toward the end of the 18th century and especially throughout the 19th century³⁴, when the death mask would gradually be replaced with post-mortem photography, while at the same time acquiring an interest as an art object or collectible object in its own. The making of plaster moulds from masks (taken from dead but also living persons) had been a profitable and quite spread practice during the 19th century. This peculiar custom somehow echoed the rapid spread of photography, as part of the memorialization

practices. It was common among the makers of plaster moulds and casts to use different carving or modelling techniques in order to embellish or slightly modify the mask, as to give it a more life-like image of the deceased³⁵.

The exhibition includes a series of death masks and hand casts of Romanian cultural and historical figures from the collection of the Museum of Romanian Literature. Their presence in the context of an exhibition about shadow, sculpture and the traces of antiquity only comes as a logical step: shadow, sculpture and death are intimately intertwined.

The mask is always a double, the double that substitutes itself to the person who wears it (like the shadow) but the death mask is no longer an illusory double, a way of tricking reality, but the literal double, the cast that captures our final appearance: the encounter with death.

Death masks are meant to be the last trace before burial and decomposition, before the complete disappearance: like statues, they fight oblivion.

Like ghosts, they are doubles.

Note to the reader. The catalogue as *ekphrastic* montage

As I mentioned already, this book is a montage. More than just an instrument that describes the works and their provenance, as well as the artists' short bios (to be found at the end of the book), this catalogue is a meditation about shadow, sculpture and words.

Words (poems, fragments of texts) and images will thus mirror one another, as to provoke the reader to think at the multiple connections between sculpture as object, shadow as illusion or double of the object, but also as an essential aesthetic device that accompanies the understanding of the object.

The readings are multiple, and they are an open invitation to he or she who would drift throughout the book.

1 Charles Wright, *A Short History of Shadow*, Farrar, Straus & Giroux, LLC 2002.

2 Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, translated by Cecil Grayson, London, 1972, p.47, *apud* Thomas Da Costa Kaufmann, p.262.

3 From *skia* (shadow) and *graphia* (writing).

4 Pliny the Elder's encyclopedic *Natural History* discusses repeatedly about how an artist's virtuosity could be measured by his ability to reproduce the "likeness" of an object: "All these were artists of note, but not sufficiently so to detain us by any further details, in our haste to arrive at the luminaries of the art; first among whom shone Apollodorus of Athens, in the ninety-third Olympiad. He was the first to paint objects as they really appeared." (Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, Book XXV, chapter 36). For all references to Pliny the Elder, I use the 1857 translation by John Bostock and H.T. Riley, Henry G. Bohn publisher, London.

5 He repeatedly uses the term *phantasmata* both for designating appearance — how a thing looks, and for designating semblance —

the likeness of an image. For a methodical account of the uses of *phantasmata* in both *The Republic* and *The Sophist*, see V. I. Stoichiță, *Short History of the Shadow*, Reaktion Books, 1997, pp. 20—29.

6 For Plato, as long as we remain captive and passive spectators of the illusion — the shadow representation on the wall of the cave —, we are not able to really see the truth of real existence. Of course, prisoners do not know that what they see are only shadows, since they have no idea about the appearance of the real things.

7 Thomas Da Costa Kaufmann. "The Perspective of Shadows: The History of the Theory of Shadow Projection", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 38, 1975, pp. 258—287.

8 By measuring the shadows cast by a *gnomon*, an L-shaped or triangular instrument that is used to draw right angles.

9 Although some of these studies had been starting from inaccurate scientific hypotheses about the parallel rays of light, the extraordinary use of shadows in determining all sorts of measurements and distances remains as a startling point. See Thomas da Costa Kaufmann, *op.cit.*.

10 Pliny the Elder (Gaius Plinius Secundus, 23—79 AD) was a Roman historian who wrote an ambitious work, of encyclopedic nature, *Naturalis Historia*. It is the only one of his writings that has survived and it gathers information from all areas of knowledge from his time: from medicine, casting metals, botanics to art and architecture. Book XXV deals with painting, sculpture, architecture and the arts. It is frequently cited by later Roman historians and recuperated since the Renaissance (from Petrarch to Vasari and beyond). Pliny dies on a ship anchored in the port of today's Naples at the eruption of Vesuvius in 79 AD.

11 Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus, 35—100 AD) was a Roman rhetorician and pedagogue. Originally from from what is now Spain, he studied and taught rhetoric in Rome and eventually was made consul by emperor Vespasian. His major work (and the only one that survived) is *Institutio Oratoria* (95 AD), in which he discusses the foundation of rhetoric but also generally the vital role of education.

12 Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, Book XXV, Chapter 43.

13 Quintilian, *Institutio Oratoria*, X, chapter 2 (translated by H.E. Butler, 1920, Loeb Classical Library). Alberti discusses the different qualities of shadows as indicated at the beginning of my essay, but a little further refers directly at Quintilian, a proof that the text was well known by the time of Alberti's *On Painting and on Sculpture*, *op.cit.*.

14 "We have no certain knowledge as to the commencement of the art of painting, nor does this enquiry fall under our consideration. The Egyptians assert that it was invented among themselves, six thousand years before it passed into Greece; a vain boast, it is very evident. As to the Greeks, some say that it was invented at Sicyon, others at Corinth; but they all agree that it originated in tracing lines round the human shadow." Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, Book XXV, chapter 5 (p. 228).

15 Or, more accurately, the art of modeling, since the title of Pliny's chapter 43 (Book XXV) is "The inventors of the art of modeling".

16 V.I. Stoichiță, *Short History of the Shadow*, 1997, p.18. Stoichiță amply comments the entire passage from Pliny and then connects it with the early cult of statues in Egypt and Greece, where both the shadow and the statue were seen as receptacles of the soul.

17 Gerhard Wolf, "The Origins of Painting", *Res: Anthropology and aesthetics* 36 (Autumn 1999), pp. 60 — 78; Hagi Kenaan, "Tracing Shadows: Reflections on the Origins of Painting" in *Pictorial Languages and Their Meanings*, Liber Amicorum in Honor of Nurith Kenaan-Kedar, eds. C. Versar and G. Fishof, Tel Aviv University Publishing, 2006.

18 In his now classical anthropology study, James Frazer looks at superstitions about shadow as reflection of the soul in different cultures across the globe. Shadow is often perceived as both powerful and dangerous, as intimately linked with or directly responsible for the

person's fate. *James George Frazer, The Golden Bough: a study in magic and religion*, New York: Macmillan, 1922. See chapter 18. § 3. "The Soul as a Shadow and a Reflection."

- 19 Unlike the sculptural sarcophagus for the mummy and the stone effigy where the dead man's soul (*ka*) was transferred, some funerary figures in ancient Egypt, called *shabawty*, would look like mummies and have the role to serve the pharaoh or the deceased in the afterlife.
- 20 Michel Serres, *Statues. Le second livre des fondations*, Flammarion, 2014.
- 21 "It was not the custom in former times to give the likeness of individuals, except of such as deserved to be held in lasting remembrance on account of some illustrious deed in the first instance, for a victory at the sacred games, and more particularly the Olympic Games, where it was the usage for the victors always to have their statues consecrated." Pliny, Book XXIV, chapter 9.
- 22 Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, The Pennsylvania State University Press, 2006. I am indebted to Darby English for his generosity of having shared with me this wonderful reference, as he has with other excellent ideas.
- 23 *ibid.*, p.17.
- 24 For the sake of simplification, I use the term Romanian in a very broad sense, although not entirely correct historically, since the first step towards a Romanian state was acquired with the unification of the two southern and eastern principalities, Wallachia and Moldavia, in 1859, to be followed by the integration of Transylvania at the end of the First World War, in 1918. So here I refer mainly to the first modern Romanian state.
- 25 The accounts of foreign travelers from the 17th and early 18th centuries speak about the presence of some Dalmatian and Italian sculptors employed at the court of Constantin Brâncoveanu. Yet none of the statues had survived and there is no clear evidence of the eventual busts of the Prince's ancestors that would have been realized by these artists. See George Oprescu, *Sculptura românească*, Meridiane, București, 1965.
- 26 For an exhaustive account of the French influence on Romanian taste, public commissions, collectors of sculpture, participation of French artists in Romania, see Ioana Beldiman, *Sculptura franceză în România (1848—1931). Gust artistic, modă, fapt de societate*, Simetria, București, 2005.
- 27 *Statuomania* (or the rage for statues) designers the French obsession with erecting public statuary, during the entire 19th century and up until the First World War.
- 28 Such as Albert-Ernest Carrier-Belleuse for the first equestrian statue in Bucharest, Emmanuel Fremiet for the equestrian statue of Ștefan cel Mare in Iași, Ernest Dubois for the statue of I.C. Brătianu and the bust of Eugeniu Carada, Ettore Ferrari for the statue of Ion Heliade-Radulescu, etc. See Ioana Beldiman, *op.cit.*.
- 29 For an excellent survey of 19th century sculpture, see Robert Rosenblum and H.W. Jansen, *19th Century Art*, Abrams, 1984, the chapter dedicated to Sculpture, as well as Maurice Rheims, *La sculpture au XIX^e siècle*, Arts et Métiers Graphiques, Paris, 1972. For the most important critical study about the passage from academic to modern sculpture, see Rosalind Krauss' exceptional book *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, 1977.
- 30 Mostly in the Greek founded cities along the Black Sea. These pieces include votive reliefs dedicated to local deities, such as the representation of the Thracian horseman or Heros Karabasmos — a syncretic, equestrian god that combines local cults in the region of Odessus (today's Varna). His shrine was erected in Odessus in the second half of the 2nd century or the early 1st century BC, and then spread all over Thracia. The goddess Cybela was another commonly worshipped deity on the coast of the Black Sea, as was the god Serapis.

- 31 Colleen Becker, "Aby Warburg's Pathosformel as methodological paradigm", *Journal of Art Historiography*, 9, 2013.
- 32 See Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002 and Kurt Foster, "Introduction", in *Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity*, Getty Research Institute Publications, Los Angeles, 1999.
- 33 Discovered by the archeologist Heinrich Schliemann in 1876, who believed it to be the mask of Agamemnon, leader of the Achaeans in the Trojan war. More recent archeological research has dated the mask prior to the period when the Trojan War was believed to have taken place. The mask in gold is kept at the Archeological Museum in Athens.
- 34 Ernst Bernkard, *Das Ewige Antlitz: Eine Sammlung von Totenmasken*, 1927 (*Undying Faces: a Collection of Death Masks*, Published by Leonard and Virginia Woolf, London, 1929), a photographic recording of the most important death mask collections in Europe that was a quite famous book during the interwar period.
- 35 Rebecca Wade, "D. Brucciani & co., Ltd. Moulding and Casting the Living and Dead", *The Humility of Plaster*, Kettle's Yard, Cambridge, September 2018.

La umbra umbrelor

Călin Dan

Motto 1:

REPVBICA — scrisă cu „V” în loc de „U”, un cuvânt-cheie menit să deschidă calea către cea mai dinamică și complexă formă de organizare politică, validată și distrusă succesiv în timpul antichității Mediteraneene de către cele două puteri clasice ale perioadei: orașele-stat ale Greciei, și Roma. Inspirat de rămășițele epigrafice de pe ruinele și monumentele romane, majestuosul „V” ne proiectează într-o lume ambiguă, unde politica și arta se sprijină reciproc pentru controlul maselor.

Motto 2:

UMBRA — dimensiune inherentă a sculpturii, umbra e manifestarea străvechii aspirații către *anima*. Lumina mișcătoare a zilei sau a focului nocturn dă statuilor puterea magică a mișcării — prin umbre; și deci iluzia vieții — *anima*. De la Pygmalion la Comandorul lui Don Giovanni, statuile sunt visate în mișcare — răspândind frisoane erotice, sau funebre.

Motto 3:

Există doar două cazuri notorii de luptă cu prezența umbrei în sculptură.

1. Michelangelo și regimul luminii în Capela Medici.

Michelangelo și-a creat, prin diverse strategii, propriul regim de iluminare în jurul lucrărilor. În Capela Medici el a proiectat o baie de lumină diurnă neutră, unde sculpturile grele plutesc în pofida gravitației. Liniștea accentuează acest miracol al lipsei de greutate a pietrei suspendate într-o lumină fără umbre. În *Monumentul Papei Iuliu al 2-lea* formele umane se proiectează pe un complex fundal architectural, care împiedică lumina să interacționeze cu puritatea contorsionatelor forme anatomice. Statuile au o dimensiune grafică — devenind o complexă rețea de linii negre profilate pe volumele albe. Sau *Sclavii*, luptând să iasă din blocurile amorfe de marmură care îi conțin, prizonieri ai materiei precum cadavrele din Pompei în îmbrățișarea lavei.

2. Brâncuși. Opera lui este în principal un efort de polisare a suprafețelor sculptate până la atingerea unui nivel de perfecțiune care permite respingerea luminii, amăgind astfel ochiul naiv prin efecte de oglindire. Oglinda e sora vitregă a Umbrei (proiectate), dar umbrele nu pot concura cu oglinda. Lumina reflectată e mai puternică, deoarece ea nu generează umbre, și nu suportă proximitatea umbrelor. S-ar putea spune că oglinda e negarea umbrei.

Lui Brâncuși i-ar fi plăcut *Pietà Rondanini*, deoarece face exact asta: întâi absoarbe toată lumina, apoi o trimite înapoi, într-o radiație tandră, de soare muribund.

Motto 4:

Umbrele ne învață o lecție importantă — sculptura are MULTIPLE dimensiuni. Când fotografia a preluat istoria artei, a moștenit și această stranie prejudecată: sculptura nu trebuia să fie văzută altfel decât pictura — dintr-un punct de contemplare fix, și fără umbre. Istoria artei a devenit un șir de lucrări bi-dimensionale. Și totuși, sculptura și umbra măsoară timpul; combinația dintre ele umple orașul de ceasuri solare.

Câteva note preliminare. Despre noi, atunci

Să ne imaginăm pentru o clipă că avem amintiri din pre-istorie. Cum arăta umbra — atunci?

Era ea un semn prin care ochiul agil identifica prezența unor suprafețe protectoare, a unor ascunzișuri unde hominidii puteau să își ia o pauză de la lupta cu soarele nemilos sau cu animalele de pradă? Sau era un surogat al beznei amenințătoare în care trăiau speciile jumătate din timpul care le era dat, înainte de descoperirea primelor forme de administrare și control al focului? Probabil o misterioasă combinație a celor două.

Umbra naturală, aruncată de lumina planetelor și soarelui, era o manifestare a elementelor, o realitate venită de sus. Acceptată ca o fatalitate, această umbră era probabil expresia unei entități superioare atotputernice, forma vizibilă a unei forțe invizibile care putea da viață lucrurilor. Dar umbra ar fi putut fi ea însăși un spirit viu, din moment ce se mișca, crescând și micșorându-se, păstrând forma unui obiect sau deformând-o până la nerecunoaștere. Umbra putea să dispară într-o clipă, chiar și în plină zi. Dar apoi putea să reapară, exact în același loc sau — surprinzător — în altă parte. Umbra era o punte spre altceva, dar ce era acel altceva rămânea neclar. Singura evidență de necontestat era cea a beneficiilor oferite de lumină în comparație cu întunericul.

În procesul luptei cu întunericul prin învățarea tehnicilor de control al focului, omenirea a descoperit un surogat al celui dintâi, produs de cel de-al doilea: umbra proiectată. Prin această umbră omul a fost pus în fața unui paradox: în timp ce îl proteja de forțele care pândeau în întunericul nopții, al pădurilor de nepătruns, sau al peșterilor misterioase, puternicul și capriciosul foc dădea naștere unor forme amenințătoare, unor contururi mișcătoare, unor evenimente de neînțeles. În timp ce focul genera lumină, căldură și protecție împotriva animalelor, el ardea carnea și distrugea totul în cale. Deci, conform celei mai elementare logicii a fricii, umbrele care veneau de la foc puteau fi la fel de bune, sau la fel de rele ca focul însuși.

Umbrele aruncate de foc au adus morții printre cei vii. Ca orice mamifer, oamenii pre-istorici aveau vise nocturne inspirate de experiențele zilnice, care erau despre supraviețuire, deci despre violență, sânge și moarte. Ei visau și apoi uitau ce au visat, deoarece în starea de veghe toate energiile se concentrau pe *acum*.

Focurile au permis extinderea activităților zilnice în perioada întunericului nocturn. Astfel, prin dansul umbrelor proiectate, oamenii au început să își amintească ce au visat. Treptat au realizat că visau despre rudele și tovarășii morți, despre animalele pe care le-au ucis sau care i-au ucis pe cei apropiați lor, despre oameni, fapte și lucruri care dispăruseră. Umbrele i-au ajutat să pătrundă într-o altă lume; o lume a memoriei, dar mai ales o lume a unei alte realități, imateriale.

Spațiul omului pre-istoric a fost definit cu ajutorul umbrelor proiectate. În absența acestora, tot ce exista era doar natură — o realitate amorfă, imprevizibilă, cu propriile jocuri de umbre, autonome, fără cauzalitate aparentă. În prezența umbrelor aruncate de foc totul devenea o peșteră plină de forme mișcătoare. O peșteră amintind de lumile pe care oamenii le vizitau în somn, lumi populate cu fantome și morți vii. Peștera virtuală generată de umbre a transformat universul într-un spațiu boltit, craniul gigantic adăpostind materia fragilă a unei inteligențe colective, și manifestările ei misterioase.

Râzând în peșteră. Platon și ironia înșelătoare

Republica este unul dintre cele mai importante dialoguri scrise de Platon, o afirmație demonstrabilă fie și dacă ne uităm doar la calitatea sa de reper în sistemul de referințe al culturii Europene din ultimii 2.500 de ani. Textul e atât de profund asimilat — nu doar la nivelul concepției noastre despre lume, ci și la cel al relației asociative cu vocabularul, încât dacă cineva rostește cuvântul „peșteră”, instantaneu toată lumea gândește „Platon”. Dialogul adresează o serie de probleme fundamentale, de la esența adevărului, la mecanismele cunoașterii, la organizarea orașului (*polis*), la evoluția și decăderea sistemelor politice. Dar în centrul tuturor acestor dezbateri rămâne Alegoria Peșterii.

Ce face forța acestei alegorii atât de mare încât să o transforme într-unul dintre miturile fondatoare ale umanității? Probabil că în primul rând dimensiunea vizuală, de o mare pregnanță. Să ne reamintim faptele descrise de Socrate, personajul lui Platon, în acest dialog. Socrate îi cere interlocutorului său Glaucon să urmărească prin căile imaginației, deci să *vizualizeze* în interiorul spațiului boltit al propriului craniu următoarea situație: o peșteră conectată cu suprafața pământului printr-o galerie lungă; spațiul principal al peșterii este un amfiteatru cu două nivele, situat în fața unui perete cu suprafață generoasă; la nivelul de jos sunt așezați prizonierii, legați strâns cu un sistem de legături gândit în așa fel încât ei să nu poată privi decât înainte, spre perete, fără posibilitatea de a-și răsuci capetele; la nivelul de sus e un drum; între acesta și nivelul inferior e un zid de înălțime medie; de partea cealaltă a drumului arde un foc puternic; pe drum trec oameni care poartă diverse obiecte, în așa fel încât umbrele acestora sunt proiectate mereu pe peretele cel mare.

Această descriere minuțioasă are o importanță dimensiune teatrală (scenă, lumini, performance), dar și o cruzime care depășește ficțiunea printr-o precizie de tip documentar. Situația descrisă e absurdă, cruzimea descrisă în amănunt e lipsită de scop practic, dar credibilitatea întregii construcții merge dincolo de

ficțiune, e factuală, e *realitatea*. Rezultatul e o *imagine* care obsedează omenirea de milenii. Această rezistență la timp nu poate fi explicată doar prin calitățile literare ale textului, oricât de sugestiv ar fi acesta; sau prin explicațiile care urmează în dialog — despre esența cunoașterii. Peștera populată de umbre dansând în fața unor oameni terorizați e de fapt peștera imemorială a vânătorilor de la începuturile istoriei umanității.

Peștera lui Platon e deopotrivă o alegorie a relației pe care umanitatea o are cu universul perceptibil, pe cât e o vizualizare a vieții în pre-istorie, poate singura descriere mai detaliată a mediului în care trăiau oamenii caverelor — deopotrivă adăpost și închisoare a unei specii care încerca să își găsească un loc în univers. Cum a reușit Platon o asemenea performanță? Faptul că era cu aproximativ 2.500 de ani mai aproape de perioada respectivă decât suntem noi nu poate să aibă importanță la nivelul faptelor (în sensul accesului conștient la informații care puteau fi distruse de cursul ulterior al istoriei); dar un creier mai tânăr, mai puțin împovărat de straturile successive ale civilizației putea fi de folos în sondarea amintirilor subliminale acumulate de primii oameni, a reflexelor de supraviețuire înscrise în codul genetic al umanității. Egoul subliminal al filosofului a fost activat în procesul scrierii dialogului *Republica*, iar Alegoria Peșterii ni se adresează la acest nivel, al sub-ego-ului psihanalitic, sau mai degrabă ne atinge în acea profunzime abisală, chiar și astăzi.

Platon se distanțează în mod limpede de acest univers subliminal al memoriei ancestrale prin instrumentul literar al ironiei. Personajul Socrate este consecvent cu sine însuși — ușor arrogant, manevrându-și audiența prin întrebări obraznice, construind situații aberante pentru a-și construi argumentația. Dar în *Republica* personajul Socrate al lui Platon atinge un alt nivel de intensitate: propunerile sale pentru societatea ideală sunt extreme; ideile sale despre creșterea copiilor în comun și împărțirea democratică a accesului la neveste, despre alungarea artei, a teatrului și poeziei din cetate sunt sfidări la adresa experienței comune și a bunului simț. Conducătorii pe care îi vede gestionând toate aspectele educației și administrării societății au ceva sinistru, și nu ne putem reprimă întrebarea: să fie aceștia purtătorii diverselor obiecte proiectate pe peretele peșterii? Și dacă nu sunt ei, atunci cine îndeplinește această funcție? Îndrăznesc să sugerez că excesele logicii platoniciene în privința societății ideale sunt forme de ironie adresată deopotrivă subiectului tratat și subiecților care sunt supuși unui test referitor la independența judecății lor critice.

Din peșteră către lumină. Drumul înșelător al Politicului.

Ironie dublată de cinism, mă grăbesc să adaug, dacă ne uităm la analiza fără iluzii pe care Platon o aplică creșterii, decăderii și succesiunii diverselor forme politice de-a lungul istoriei.

De la idealul Aristocrației (o meritocrație cu accente filosofice), cetatea (*polis*) cade în Timocrație (o versiune a precedentei, în care puterea militară și cea economică sunt criterii de selectare a conducătorilor); apoi, mai jos, în Oligarhie, unde clasa dominantă acumulează și mai multă bogăție și putere în defavoarea

claselor de jos. Spirala descendentă continuă cu Democrația, când cei săraci obțin un rol mai important în administrarea cetății; în fine, prin porțile populismului, deschise larg de către democrație, avansează Tirania, când se instalează domnia haosului. Tiranul e deopotrivă produsul democrației — și ucigașul ei.

Aceasta e deopotrivă o grilă analitică și o perspectivă distopică, ce pot fi ambele aplicate cu succes întregii istorii statale a umanității, de la orașele Greciei pre-clasice și clasice mai departe. Dar pe lângă nivelul uimitor de actualitate, importanța acestei perspective vine din directia ei legătură cu Peștera. Dacă în economia istoriei cunoașterii *alegoria* Peșterii ar trebui să fie dincolo de timpul istoric, *descrierea* peșterii poate fi văzută ca primul pas în lanțul schimbărilor politice schițate anterior, o fază inițială a umanității în faza ei de evoluție pre-societală.

În această cheie de lectură, ceea ce vedem în *Republica* este reprezentarea unei umanități venind dintr-o obscuritate fără definiție, trezindu-se brusc la conștiință pentru a se găsi legată fedeleș într-o peșteră întunecoasă. În mod ciudat, oamenii nu sunt singuri în acel spațiu. Cineva trebuie să fi realizat acele legături sofisticate, să fi gândit în detaliu acea tortură rafinată. De asemenea, oamenii care performează spectacolul umbrelor trebuie să îi fi precedat și ei pe prizonierii peșterii. Dar de unde vin ei? E interesant de notat că Platon, altfel extrem de minuțios în detalierea alegoriei, uită să specifice un fapt important: purtătorii de obiecte merg într-o singură direcție? Sau defilează dinspre cele două capete ale drumului? Și unde sunt, până la urmă, acele capete de drum? Întrebările pot părea triviale, dar răspunsurile ne-ar fi putut da unele indicații despre motivele din spatele acestei coregrafii sumare.

Putem cădea de acord, așa cum sugeram mai sus, că oamenii care defilează pe scena peșterii sunt paznicii cetății, așa cum îi definește Socrate (al lui Platon) în călătoria sa prin sistemele politice. Dar asta ridică o altă serie de întrebări. Fac parte aceștia din sistemul Peșterii? Sau vin ei din lumea de afară, așa cum ne apare ea ceva mai departe în povestea alegorică? Sunt ei deopotrivă autorii coregrafiei sau doar interpreții unui scenariu prestabilit? Paznicii trecând cu obiecte între foc și zid ar putea aparține oricăreia dintre clasele dominante descrise de către Platon. Concluzia generală ar fi că umanitatea e fără speranță — prizonieră într-o peșteră a ignoranței și amăgită prin diferite forme de experiment politic.

Ținând cont de aceste concluzii parțiale, putem continua seria întrebărilor noastre. Ce sunt obiectele pe care paznicii le plimbă prin fața focului? De unde provin ele? Așa cum ne amintim, cei care trec prin peșteră poartă imagini de oameni și reprezentări de animale. Acestea sunt evident forme sculpturale, supuse logicii umbrelor. Imagini sau reprezentări — aceste două noțiuni diferite sunt probabil alese pentru a defini portrete/măști umane, respectiv figurine animaliere; ele reprezintă esența reprezentării în societățile pre-istorice, definite prin relații ambigue între vânător și pradă, ambii victime ale unui sistem violent — ambii zeități ale acestuia. În mod semnificativ pentru încercarea noastră de a identifica perioada istorică la care s-ar putea referi alegoria peșterii, Platon nu include între obiectele defilării artefacte cu valoare simbolică ale timpului său — arme, scuturi, coifuri,

veselă, țesături, mobilă, fructe — toate reprezentate în mod generos de arta secolului 5 î. Chr.. Peștera lui Platon nu e populată de sculpturi, ci de totemuri. Mai precis, de umbre ale totemurilor, acestea din urmă fiind ele însele umbre ale celor duși — oameni și animale legați printr-o relație indestructibilă de distrugere și interdependență magică.

De la primele sale manifestări, sculptura a fost asociată cu moartea, memoria — și umbra. Părăsirea peșterii nu a schimbat acest lucru, dar a introdus câteva nuanțe în rolul jucat de această componentă importantă în definierea psihicului uman.

Dacă omenirea a părăsit peștera pre-istorică, ea nu a părăsit niciodată cu adevărat peștera mentală. Acest conflict a marcat evoluția sculpturii.

Umbre sau ne-umbre. Trădarea umbrei în Republică

În afara peșterii, subiectele sculpturii sunt la fel de limitate ca în interior: dominante rămân Corpul Uman (Nudul Masculin — Războinicul; Nudul Feminin — Zeița / Mama), și Animalul (Șarpe / Cal / Câine / Felină / Pasăre / Animal de apă / Pește). O categorie specială o constituie Masca, vehicul magic obținut prin amprentarea directă a trăsăturilor celui decedat, turnată apoi în ceară, gips și, mai târziu, bronz. Masca trece în portret, și prin această traducere se operează tranziția de la magie la politică. Rememorarea strămoșilor prin măști era (și) un coagulant social, dar funcționa într-o lume care se baza în special pe credința în atotputernicia forțelor spirituale. Portretul introduce o distanță față de subiect; astfel, sculptura a început să îi celebreze pe puternicii zilei deghizându-i în strămoși, și generând astfel un interval definit de vectorii complicați ai Puterii (politică, economică, militară).

Abandonând vânătoarea ca activitate ce garanta supraviețuirea, dar menținând-o ca funcție simbolică și ca manifestare a puterii, regatul a păstrat de asemenea vechile reprezentări sculpturale nu atât pentru valoarea lor spirituală, cât pentru a crea *intervalul* menționat anterior. Scoasă din peșteră și plasată în contextul orașului, sculptura a devenit simultan două lucruri:

1. un coagulant spațial; sculptura acționează ca o umbră — decupând din infinitul spațiului natural teritoriul limitat al spațiului public, împărțit de grupuri cu convingeri și valori comune. Sculptura definește limitele și structurile contextului urban, așa cum umbra le definea pe cele ale naturii.

2. un instrument de control social; sculptura devine un simptom al politicului, luând forma patologică a monumentului și participând astfel în trecerea percepției umane din teritoriul spiritual în cel al pragmatismului social. Prin acest proces sculptura nu mai e magică, ci alegorică, așa cum peștera lui Platon devine dintr-o călătorie prin trecutul imemorial al speciei umane o alegorie a condiției acesteia.

Cu cât sunt mai sofisticate evoluțiile, și cu cât mai subtile schimbările, cu atât e trădarea mai eficientă. Timp de milenii, sculptura a modelat spațiile publice ale regatului sau ale diverselor forme ale republicii, devenind vehiculul câtorva — nu multe

— teme simbolice menite să satisfacă deopotrivă pe conducători și pe cei conduși. Călătoria de la peșteră la Forul Roman a consolidat o serie de imagini care vor bântui civilizația Europeană timp de milenii. Război / Moarte / Fugă / Victorie / Maternitate / Iubire / Furie / Putere / Disperare / Memorie cutreieră încă lumea, populând deopotrivă spațiile deschise și interioarele ocupate de către Putere și de către cei puternici, contaminând astfel percepția noastră despre politică, artă și oraș.

Între timp, Umbra a generat un joc al multiplicităților: umbrele spațiului public, controlate, dar totuși la discreția elementelor naturale; umbrele autoritare ale piețelor, ale marilor săli de adunare și ale bisericilor; umbrele ambițioase ale caselor burgheze; umbrele sofisticate ale palatelor; umbrele aspre, tăioase ale Mediteranei; umbrele moi, cețoase ale Nordului. Și între toate acestea, primind și generând umbre — sculpturile. Această longevitate a formelor magice sub camuflajul sculpturii figurative e o trăsătură fascinantă a minții omenești, și își are probabil originea în Peștera lui Platon, așa cum ne-a fost ea povestită de către un filozof fictiv, pe nume Socrate.

In the Shadow of Shadows

Călin Dan

Motto 1:

REPVBLLICA — written with a “V” instead of a “U”, a keyword for accessing the most dynamic and most complex form of political organization, successively validated and destroyed in the Mediterranean Antiquity by both classical powers of the period — the Greek polis and ancient Rome. Inspired by the epigraphic remains inscribed on Roman ruins and monuments, the majestic “V” projects us in a world of ambiguity, where politics and art are helping each other to control the masses.

Motto 2:

SHADOW — an inherent dimension of sculpture, the Shadow is a manifestation of the old longing for *anima*. The moving light of the day or of the nightly fire is conferring the statues the magic power of movement — through shadows — and thus the illusion of being alive. From Pygmalion to the Commander of Don Giovanni, the statues are imagined in motion — radiating erotic chills and morbid threats.

Motto 3:

There are only two notorious cases of fighting the presence of shadows in sculpture.

1. Michelangelo and the light regimen of the Medici Chapel. Through various strategies, Michelangelo has always created his own lighting system around the works. In the Medici Chapel he designed a bay of neutral daylight, where the heavy sculptures are floating against gravity. The silence is underlining this miracle of the weightless stone suspended in a shadow-less light. In the monument of Pope Julius II, the human forms are backed by a complex architecture, which does not allow natural light to interfere with the purity of the contorted anatomic forms. The statues have a definite graphic dimension — becoming a complex network of curved black lines profiled against white volumes. And finally the *Slaves*, fighting to get out of the shapeless marble stones containing their form, and being prisoners in that matter like the corpses from Pompeii in a lava embrace.

2. Brâncuși. Most of his work is about inventing a form that would allow/require polishing the surface to a level of finishing so perfect that it would be deflecting light and thus deceive the gullible eye through mirroring effects. The mirror is a stepsister to the (projected) shadow, but shadows cannot compete with the mirror. Reflected light is stronger, because it will not shed any shadow, and will stand no shadow in proximity. It is the denial

of shadows, one could say. Brâncuși must have liked the *Pietà Rondanini*, because it does just that — first it absorbs all the light, and then it sends it back, in a gentle radiation, like a dying sun.

Motto 4:

Shadows teach us a valuable lesson — sculpture has MULTIPLE dimensions. When photography took over art history, it also inherited this strange preconception: sculpture was supposed to be seen not otherwise than painting — from a fixed point of contemplation — and shadowless. Art history became a series of bi-dimensional sculptures. Still, sculpture and shadow together are counting time — their combination fills the city with sundials.

A few preliminary notes. How were we then?

Let us indulge for a second into a self-made version of the pre-historic memory. What was the shadow — then? Was it a sign indicating to the agile eye the presence of protecting surfaces, of underneath(s) where the hominids could take a break from being hunted by the merciless sun or by other predators? Or was it a surrogate of the threatening darkness where the species were living half of their time, before discovering the first forms of fire administration and control? A combination of both, we could presume, and very intriguing, with that.

The natural shadow, thrown by the planets and the sun, was a manifestation of elements, and thus a reality coming from above. While accepted as a fatality, this shadow could have been in itself the expression of an overwhelming superior force, the visible form of some invisible power that could animate things. But the shadow could have been itself a living spirit, since it was moving, growing and shrinking, holding the shape of an object, or distorting it beyond recognition. The shadow could disappear in a whim, even in broad daylight. But then it could reappear, exactly in the same place or — even more amazing — somewhere else. The shadow was a connection to something else, but what that was precisely remained unclear. The only obvious thing was the benefit of light over darkness.

In the process of fighting darkness by learning how to control fire, mankind realized a surrogate of the previous, generated by the last — the projected shadow. With this shadow — man was forced to confront a paradox: while protecting him from the forces looming in the darkness of the night, of the impenetrable woods, or of the mysterious caves, the powerful and capricious fire was also generating ominous forms, moving shapes, incomprehensible events. While fire was giving light, warmth and protection from animals, it was also burning the flesh and destroying everything it touched. Thus, in the most elementary logic of fear, the shadows coming from the fire could have been just as good — or as bad as the fire itself.

The shadows thrown by fire brought the dead among the living. Like all the mammals, people were having nocturnal dreams inspired from their everyday experience, which was about survival, thus mostly about violence, blood, and death. They were dreaming and then they were forgetting — as in the wake state all

energy was focussed on the now. But fires allowed the extension of daily life into the darkness and stillness of night. There, through the dance of projected shadows people started to recollect their dreams. And slowly they remembered that they were dreaming about their dead siblings, about the animals they killed, or who killed their companions, about things that did not exist anymore. Shadows helped them enter into another world; a world of memory, but also a world of another — immaterial — reality.

The pre-historic *space* was defined with the help of the generated shadows. In their absence, there was only nature — amorphous and unpredictable, a game of independent shadows in its own, but different. In the presence of the shadows thrown by fire, everything was transformed into a cave filled with moving shapes. A cave reminding of the worlds that people were visiting in their sleep, worlds populated with phantoms and revenants. The virtual cave created by shadows was transforming the universe into a gigantic skull filled with the soft tissues of a collective brain — a domed space containing the living matter and its mysterious occurrences.

Laughing in the cave. Plato's deceptive irony

The Republic is one of the most important dialogues written by Plato, an obvious fact even if we look only at its power of reference for the European cultural system in the last two and a half millennia. It is so much imbedded not only in our perception of the world, but also in our associative relation to vocabulary, that when someone utters the word “cave”, the audience will instantly think “Plato”. The dialogue is touching a number of fundamental issues, from the essence of truth, to the mechanisms of knowledge, to the organization of the city-state (*polis*), to the evolution and decay of political systems. But central to all this remains the Allegory of the Cave.

What makes this allegory so powerful as to become one of the founding myths of humanity? First of all, probably, it is the compelling visual dimension. Let me remind you the facts described by Plato's Socrates in the dialogue. He asks his companion Glaucon to follow with the imagination, thus to visualize in the dome of his skull the following situation: a cave connected through a long gallery to the surface; the main space of the cave is an amphitheatre with two levels, facing a large wall; on the lower level are sitting the prisoners, tied tightly with a system designed in a way that will force them to look only forward, at the wall, without the possibility of turning their heads; on the higher level is a road; between the road and the lower level there is a wall of medium height; opposite to the wall, on the roadside burns a strong fire; the road is walked by people carrying various objects in such manner that their shadows are continuously projected on the large wall.

This minute description has a strong theatrical dimension (stage, lights, performance), but also a cruelty going beyond fiction, into a documentary-type dimension. The situation described is absurd, the cruelty described is purposeless from a practical perspective, but the credibility of the whole set-up is going

beyond the fiction, it is matter-of-factly, it is real. The result is an *image* haunting humanity for millennia. This resilience cannot be explained only through the literary qualities of the text, suggestive as they might be; or through the ensuing speculative explanation about the essence of knowledge. The cave populated by shadows dancing in front of terrorized people is actually the immemorial cave of the hunters from the beginnings of human history.

Plato's cave is as much an allegory of the relation humanity has with the perceived universe, as it is a visualization of life in pre-history, maybe the only one describing in some detail the environment of cavemen — both shelter and prison of a species trying to find a place in the world. How did Plato achieve such a performance? Being with some 2,500 years closer to that period than we are now could not make a difference at the level of facts (in the sense of the conscious access to surviving information, presumably deleted by later historical events); but a “younger” brain, less heavy with the successive layers of civilization might have helped in touching the subliminal memories accumulated by the first people, the survival reflexes deep embedded in the genetic code of humanity. Plato's sub-ego was active in the process of writing *The Republic*, and it is at the level of the sub-ego (in the sense given to this term by psychoanalysis) that the Allegory of the Cave speaks to us, or — more accurately — touches us, even today.

Plato takes a clear distance from this subliminal universe of ancestral memory through the literary tool of irony. The character Socrates is his usual self — slightly arrogant, pushing his audience through insolent questions, and constructing aberrant situations for the sake of the argument. But in *The Republic* Plato's Socrates reaches another level of intensity: his construction of the ideal society is extreme, and so are his ideas about common wives and children, or the ways in which art, comedy (theatre), and poetry are banned from the ideal society. His guardians have something ominous in their ways, and one cannot stop asking oneself if they are not also the people carrying the various projected on the cave's wall. And, if they are not — then who might those guardians be? I dare inferring that the extremes to which Plato's logic goes as far as the ideal society (city/*polis*) is concerned, are a form of irony pointed both at the subject in debate, and at the subjects who are tested about their independent (critical) judgment.

From cave to broad light. The deceiving road of politics

Irony doubled by cynicism, I might add, if we look at the analysis without illusions Plato makes of the rise, decay and succession of various political forms manifest in history. From the ideal Aristocracy (meritocracy with a twist of philosophy), the polis descends into Timocracy (a version of the previous, where military might and economic power are criteria for selecting the leaders); then again lower into Oligarchy, where the ruling class accumulates even more wealth and power in detriment of the ruled. The spiral goes further down with Democracy, where the poor ones gain an increasing importance in the political administration of the polis; finally, through the gate

of populism wide opened by democracy comes forth Tyranny, where chaos rules. The tyrant is the product of democracy, and its killer at the same time.

This is an analytical grid of reading as well as a dystopian perspective that could both be applied with success to the whole history of humanity, from pre-classic and classic Greek cities onwards. But besides its amazing level of actuality, the importance of this perspective comes from its direct connection to the Cave. While in the economy of the history of knowledge the *allegory* of the Cave should be timeless, the *description* of the cave might be seen as a first step in the chain of political changes sketched above, an initial stage of humanity in its pre-societal phase of evolution.

In that key, what we see in *The Republic* is the representation of a humanity coming from a nondescript obscurity, waking up to sudden consciousness and finding itself tightly bound in a dark cave. Strangely, the humans are not alone in that space. Somebody must have performed the intricate bonding and methodically thought of the details of this refined torture. Also, the people performing the spectacle of shadows obviously preceded them in this world. But where are they coming from? It is interesting to note that Plato, otherwise very accurate in the detailing of the allegory, forgets to specify an essential fact: are the people carrying objects going in one direction only? Or do they parade coming from both ends of the road? Where are those road ends? The questions might sound trivial, but the answers would have given us an indication about the reasons behind this otherwise rudimentary choreography.

We might agree, as suggested above, that the people walking above the stage are the guardians, used by Plato's Socrates in his excursion through the political systems of organization. But then another set of questions arises. Do they belong to the Cave? Or do they belong to the outside world, revealed a little further in the allegorical story? Are they the authors of the choreography or just the performers of a pre-written script? The guardians passing with objects between the open fire and the closing wall could belong to any of the ruling classes defined by Plato. The overall conclusion would be that humanity is hopeless — prisoner in a cave of ignorance and deceived by various forms of political experiment.

With that in mind we should push on further with our questions. What are the objects carried by the guardians in front of the fire? And what would be their provenance? As we should remember, the people walking in the cave bear human images and representations of animals. Those are obviously sculptural forms, submitted to the regimen of shadows. Images versus representations — this difference is meant probably to define portraits/masks of humans next to small figures of various animals; the essence of representation in the pre-historic societies, defined by the ambiguous relation between hunter and pray, both victims of a violent system, both gods. Significantly for our attempt to identify the historical period to which the allegory of the cave could be connected, Plato does not include in the objects' parade any

artefacts with symbolic value from his time — weapons, shields, helmets, vessels, cloths, fruit, furniture — all generously represented in the art of the 5th century BC. Plato's Cave is populated not by sculptures, but by totems. More accurately, by the shadows of totems, the latter in their turn shadows of departed beings — humans and animals entangled in a mutual relation of destruction and magic dependence.

From the very beginning of its manifestations, sculpture has been associated with death, memory and shadow. Leaving the cave did not change that, but it introduced some nuances in the role played by this important component in the definition of the human psyche. If humanity left the cave of pre-history, it never left for good the cave of the mind. That conflict defines the evolution of sculpture.

Shadows or no-shadows.

The betrayal of the shadow in the Republic

Out of the cave, sculpture is as limited in subjects as it is inside: dominant are the Human Body (Male Nude — The Warrior / The Hero; Female Nude — The Goddess / The Mother), and the Animal (Snake / Horse / Dog / Feline / Bird / Water Animal / Fish). A special category is The Mask, a magic vehicle obtained from a direct moulding of the (dead) person's features, eventually cast in wax, plaster, and later bronze. The mask transitioned into the portrait, and that triggered the fundamental shift from magic to politics. Remembering the ancestors through masks was (also) a social coagulant, but it functioned in a world based mainly on the belief in the overall power of spiritual forces. The portrait introduced a distance from to the subject; through that, sculpture started celebrating the powerful people of the day by disguising them in ancestors, and generating an interval defined by the complicated vectors of (military, economic, political) Power.

While giving up hunting for survival reasons, and maintaining this activity only as a symbolic function and as a manifestation of power, the class societies retained also the old sculptural representations not so much for their spiritual values, but for their capacity to create the *interval* mentioned above. Taken out of the cave and placed into the environment of the city, sculpture became simultaneously two things:

1. a space coagulant; sculpture acts like the shadow — carving into the infinity of the natural space a limited public space shared by groups with common beliefs and values. Sculpture defines the limits and the structures of urban context, much in the same way as the shadow defined those of nature.
2. a social deterrent; sculpture becomes a symptom of politics, taking the pathological form of the monument, and participating in the translation of human perception from the spiritual to the societal-pragmatic realm. In the process, sculpture becomes from magic strictly allegorical, in the same way that Plato's cave becomes from a journey through the immemorial past of human species an allegory of human condition.

The more sophisticated the developments, the more subtle the changes, the more effective the betrayal. For millennia,

sculpture modelled the public spaces of kingdoms and various versions of republics, becoming the vehicle for several — not many — symbolic themes meant to satisfy both the public and the rulers. The journey from the cave to the Roman Forum consolidated a set of images that will haunt the European civilization for millennia. War / Death / Flight / Victory / Motherhood / Love / Anger / Might / Despair / Memory are still travelling the world, populating both the open and the interior spaces occupied by Power and the powerful, thus contaminating our perception of politics, art and the city.

Meanwhile, the Shadow generated a game of multiplicity: the shadows of the public space, controlled but still dominated by the natural elements; the authoritarian shadows of the squares and of the large assembly rooms and churches; the ambitious shadows of the bourgeois homes; the sophisticated shadows of the palaces; the hard, edgy shadows of the Mediterranean; the soft, foggy shadows of the North. And in the middle of all this, receiving and generating shadows — the sculptures. This longevity of the magical forms under the disguise of figurative sculpture is a fascinating feature of the human brain, and probably it originates in Plato's Cave, as narrated to us by a fictional philosopher named Socrates.

The shadow of the object fell upon the ego.
SIGMUND FREUD, *Mourning and Melancholia*

Umbra obiectului s-a lăsat asupra Eului.
SIGMUND FREUD, *Doliu și melancolie*

46



Ioan Georgescu

1856—1898

Vasile Alecsandri
1884
bronz / bronze
35 × 26 × 17 cm

Muzeul de Artă Vizuală Galați
/ *Galati Museum of Visual Art*

47



Frederic Storck

1872—1942

Alexandrina
[1900]
bronz, soclu marmură / bronze, marble socle
49 × 22 × 19 cm
(cu soclu / with socle; bronz / bronze: h 34 cm)

Complexul Muzeal Arad
/ *Arad Museum Complex*



48

Mi-a povestit un călător venit
Din țări străvechi: — Într-o pustietate
Văzui două picioare de granit,
Enorme. În nisip pe jumătate
Ascuns, un chip c-un rânjet împietrit,
Care vădea că sculptorul ghicise
Acele patimi, ce-au rămas întregi –
Mult după inima ce le nutrise.
Pe soclu, câteva cuvinte-s scrise:
„Sunt Ozymandias, rege peste regi.
Puternicilor, opera grozavă
Priviți-mi-o și nu sperați în van!”
Stă singură gigantica epavă,
Și-n jur — nisipu-i ca un ocean...
P. B. SHELLEY, *Ozymandias*

Iosif Fekete (Negrulea)

1903—1979

Don Quijote
1938—40
bronz / *bronze*
62 × 84 × 13 cm

Colecție privată
/ *Private collection*



49

I met a traveller from an antique land,
Who said — Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert. . . . Near them, on the sand,
Half sunk a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them, and the heart that fed;
And on the pedestal, these words appear:
“My name is Ozymandias, King of Kings;
Look on my Works, ye Mighty, and despair!
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal Wreck, boundless and bare.”
The lone and level sands stretch far away.

P. B. SHELLEY, *Ozymandias*

Cavalerul trac, relief
/ *Relief of the Thracian horseman*

Sec. 2—3 p.Chr., perioadă romană
/ *2nd—3rd century AD, Roman period*
mămură / *marble*
32 × 32,5 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ *“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia*

50



Ferdinand Gallas

1893—1949

Hamal in port / *Docher in the port*

1927

bronz / *bronze*

57 × 20 × 19 cm

Complexul Muzeal Arad
/ *Arad Museum Complex*

51



Picior de masă cu efeb
/ *Table foot with ephebe figure*

Sec. 2—1 î.Chr. / *2nd—1st century BC*

marmură / *marble*

17,5 × 73 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ *“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia*

52



Oscar Han

1891—1976

Arcaș / Archer

1935

bronz / bronze

115 × 86 × 47 cm

Colecție privată
/ Private collection

53



Ion Jalea

1887—1983

Lucifer / Lucifer

nedatat / undated [cca. 1929]

bronz / bronze

70 × 55 × 20 cm

Muzeul Țării Crișurilor Oradea
/ Oradea "Țării Crișurilor" Museum

54



Constantin Baraschi

1902—1966

Zbor / Flight
bronz / bronze
26 × 16 × 8 cm

Colecție privată
/ *Private collection*

55



Hans Mattis-Teutsch

1884—1960

Tors de femeie / Female Torso
nedatat / *undated* [cca. 1925-1931]
lemn / wood
34,5 × 6 × 5 cm

Colecția George Macovescu
/ *George Macovescu Collection*

56



Pavel Bucur

1945—2016

Înaripata / *Winged Creature*
1979
bronz, soclu marmură
/ bronze, marble socle
h: 77 cm

Familia artistului
/ *Artist's Estate*

57



Ion Alin Gheorghiu

1929—2001

Himeră (Pasăre) / *Chimera (Bird)*
nedatat / *undated*
bronz, soclu marmură neagră
/ bronze, black marble socle
47 × 13 × 12 cm

Colecție privată
/ *Private collection*



58

Ce este deci această himeră numită om? Ce noutate, ce monstru, ce haos, ce subiect de contradicție, ce minune! Judecător al tuturor lucrurilor, vierme imbecil al pământului, trezorierul adevărului, cloaca de incertitudine și eroare: slava și scârna universului. Cine va desluși această complexitate? [...] Află, deci, trufașule, ce paradox ești chiar tu pentru tine însuși!

BLAISE PASCAL, *Cugetări*

Șarpe, fragment dintr-un ansamblu ce o reprezintă pe zeița Hygeea / *Serpent (fragment from a statuary ensemble of the goddess Hygeea)*

Perioadă greacă / *Greek period*
marmură / *marble*
42 × 108 × 27 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ “*Callatis*” *Museum of Archaeology, Mangalia*



59

What a chimera, then, is man! What a novelty! What a monster, what a chaos, what a contradiction, what a prodigy! Judge of all things, imbecile worm of the earth; depositary of truth, a sink of uncertainty and error; the pride and refuse of the universe! Who will unravel this tangle? [...] Know then, proud man, what a paradox you are to yourself.

BLAISE PASCAL, *Pensées*

Dimitrie Paciurea

1873—1932

Himera Pământului / *Chimera of the Earth*
nedatat / *undated* [cca. 1927-28]

bronz / *bronze*
55 × 58 × 33 cm

Colecție privată
/ *Private collection*

60



Vasile Gorduz

1931—2008

Pasăre / *Bird*
bronz / *bronze*
21,5 × 10 × 15 cm

Colecția Eduard Uzunov
/ *Eduard Uzunov Collection*

61



Relief votiv cu Dyonisos și Pan
/ *Votive relief with gods Dyonisos and Pan*

perioadă romană / *Roman period*
marmură / *marble*
25 × 36 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ *“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia*



62

Ștefan Călărășanu

1947—2013

Après nature

2011

bronz / bronze

piatră (trouvant) / stone (trouvant)

23 × 34 × 24 cm / 23 × 34 × 25 cm

Colecția Herczeg, Timișoara

/ Herczeg Private Collection, Timisoara



63

Ștefan Călărășanu

1947—2013

„5”

2007

piatră / stone

32 × 25 × 13 cm

Colecția Herczeg, Timișoara

/ Herczeg Private Collection, Timisoara

64



Ion Alin Gheorghiu

1929—2001

Himeră (Zoomorfism)
/ Chimera (Zoomorphism)
nedatat / undated
marmură gri / grey marble
57 × 22 × 10 cm

Colecție privată
/ Private collection

65



Picior de masă cu delfin și două
reprezentări antropomorfe
/ Table foot with dolphin and
anthropomorphic figures

marmură albă / white marble
20 × 62 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ “Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia

66



Nu trebuie să îi cerem antichității să ne răspundă cu pistolul la tâmplă dacă e „clasic-senină” sau „demonic-frenetică”, ca și cum acestea ar fi singurele alternative. Mai degrabă depinde de profilul subiectiv al contemporanilor decât de caracterul obiectiv al moștenirii clasice dacă simțim că ne inspiră acțiuni pline de pasiune sau ne induce calmul înțelepciunii senine. Fiecare epocă are antichitatea pe care o merită.

ABY WARBURG

Mac Constantinescu

1900—1979

Danaïda / *Danaïde*

1932

bronz / *bronze*

58,5 × 17 × 14 cm

Colecție privată
/ *Private collection*

67



We must not demand of antiquity that it should answer the question at pistol point whether it is classically serene or demonically frenzied, as if there were only these alternatives. It really depends on the subjective make-up of the late-born rather than on the objective character of the classical heritage whether we feel that it arouses passionate action or induces the calm of serene wisdom. Every age has the renaissance of antiquity that it deserves.

ABY WARBURG

Mac Constantinescu

1900—1979

Vărsător / *Aquarius*

nedatat [anii '30] / *undated [1930s]*

basorelief bronz / *bronze bas-relief*

54 × 37 × 6,5 cm

Colecție privată
/ *Private collection*

68



Ioan Iordănescu

1881—1949

Portret de femeie / *Female potrait*
bronz / *bronze*

42 × 41 × 23 cm

Complexul Muzeal Arad
/ *Arad Museum Complex*

69



Alexandru Călinescu

1889—1978

Cap de expresie / *Character Head*
nedatat / *undated*

bronz / *bronze*
30 × 29 × 27 cm

Complexul Muzeal Arad
/ *Arad Museum Complex*

70



Teodor Burcă

1889—1950

Durere / Suffering
nedatat / undated
bronz / bronze
42 × 33 × 33 cm

Complexul Muzeal Arad
/ Arad Museum Complex

71



Ferdinand Gallas

1893—1949

Țărancă șezând / Seated countrywoman
[cca. 1930]
bronz / bronze
42 × 19 × 29 cm

Complexul Muzeal Arad
/ Arad Museum Complex

72



Nu i-am știut capul nemaivăzut
în care-al ochilor rotund se pârguia. Dar,
candelabru, torsul îi mai arde clar,
unde privirea-i, doar suptă-n început,

se-aține strălucind. Altfel, cum ar putea
pieptul să te orbească, și-n răsucirea
lină-a șoldului n-ar luneca plutirea
unui surâs spre centrul sămânța ce-o purta.

Altfel, piatra, desfigurată, ciuntă,
sub transparența umerilor frântă,
nu ar luci ca blana sălbăticiunei
și n-ar iradia din suprafața
întreagă, ca o stea. Căci orice loc al ei
te vede. Trebuie să-ți schimbi viața.

RAINER MARIA RILKE,
Torsul arhaic al lui Apollo

Personaj feminin (drapat în chiton
și hymation) / *Fragment of a feminine
figure dressed
in chiton and hymation*

mamură / *marble*
h 41 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ “*Callatis*” *Museum of Archaeology, Mangalia*

73



We never knew his head and all the light
that ripened in his fabled eyes. But
his torso still glows like a gas lamp dimmed
in which his gaze, lit long ago,

holds fast and shines. Otherwise the surge
of the breast could not blind you, nor a smile
run through the slight twist of the loins
toward that center where procreation thrived.

Otherwise this stone would stand deformed and curt
under the shoulders' transparent plunge
and not glisten just like wild beasts' fur

and not burst forth from all its contours
like a star: for there is no place
that does not see you. You must change your life.

RAINER MARIA RILKE,
Archaic Torso of Apollo

Eros cu pasărea — statueta fragmentară
/ *Eros with a bird (fragment)*

Perioadă elenistică (sec. 2 p.Chr.)
/ *Hellenistic period (2nd century AD)*
marmură / *marble*
25 × 45 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ “*Callatis*” *Museum of Archaeology, Mangalia*

74



Iosif Fekete (Negrulea)

1903—1979

Tors / *Torso*
Calcar / *Limestone*
27 × 11 × 5 cm

Muzeul Țării Crișurilor Oradea
/ *Oradea “Țării Crișurilor” Museum*

75



Iulia Oniță

1922—1987

Tors / *Torso*
bronz / *bronze*

Muzeul de Artă Vizuală Galați
/ *Galați Museum of Visual Art*

76



Dimitrie Paciurea

1873—1932

Nud de femeie / *Female nude*
nedatat / *undated* [cca. 1913-15]
bronz patinat / *patinated bronze*
20,7 × 7,7 × 8 cm

Muzeul de Artă Craiova
/ *Craiova Museum of Art*

77



Anghel Chiciu (Kiciu)

1883—1963

Tors de femeie / *Female Torso*
1919
marmură albă / *white marble*
84,4 × 37 × 29 cm

Muzeul de Artă Craiova
/ *Craiova Museum of Art*

78



Ion Vlasiu

1908—1997

Tors / *Torso*
lemn / *wood*
54 × 35 × 19 cm

Colecție privată
/ *Private collection*

79



Sergiu Dumitrescu

1954—2016

Tors / *Torso*
marmură / *marble*

Muzeul de Artă Vizuală Galați
/ *Galați Museum of Visual Art*

80



Zoe Băicoianu

1910—1987

Nud / *Nude*
nedatat / *undated*
gips / *plaster*
47 × 28 × 33 cm

Colecție privată
/ *Colecție privată*

81



Cornel Medrea

1888—1967

Nud / *Nude*
bronz / *bronze*
71 × 23 × 26 cm

Colecție privată
/ *Private collection*



82

Din ce substanță ești făcută oare
Că mii de umbre-atragi în preajma ta?
Când orice lucrul doar o umbră are,
Tu, singură, poți mii împrumuta.
Describe-l pe Adonis, și-o să fie
O slabă copie a tot ce ești.
Redă-i Elenei vraja frunții, vie,
Vei fi tot tu-n podoabe vechi, grecești.
Slăvește primăvara, rodnicia:
Prima ți-e umbră-a frumuseții doar,
A doua-ți suie-n slăvi mărinimia;
Din scumpe forme-nvii tu, cea de har.
Nu-i farmec să nu-mbrace-a ta ființă;
Nu semenii, și n-ai seamăn, în credință.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonnetul 53*

Constantin Baraschi

1902—1966

Tors de femeie / *Female Torso*
nedatat / *undated* [cca. 1935]
bronz patinat / *patinated bronze*
39,6 × 74,5 × 25,2 cm

Muzeul de Artă Craiova
/ *Craiova Museum of Art*



83

What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend?
Since every one hath, every one, one shade,
And you, but one, can every shadow lend.
Describe Adonis, and the counterfeit
Is poorly imitated after you;
On Helen's cheek all art of beauty set,
And you in Grecian tires are painted new:
Speak of the spring and foison of the year,
The one doth shadow of your beauty show,
The other as your bounty doth appear;
And you in every blessed shape we know.
In all external grace you have some part,
But you like none, none you, for constant heart.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonnet 53*

Fragment de statuie, divinitate feminină
/ *Feminine figure, fragment*

Perioadă romană / *Roman period*
marmură / *marble*
cca. 20 × 30 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ *“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia*

84



Oscar Han

1891—1976

Tors / *Torso*
1935
bronz patinat / *patinated bronze*
48,4 × 23,6 × 25 cm

Muzeul de Artă Craiova
/ *Craiova Museum of Art*

85



Ion Irimescu

1903—2005

Nud / *Nude*
bronz / *bronze*
50 × 34 × 149 cm

Muzeul de Artă Constanța
/ *Constanța Art Museum*



86

Acum moare jarul în vatră
Și jerbe de flăcări se-nchid,
Dar inima, inima nu contenește să ardă,
Și umbra ta crește pe zid.
DAN BOTTA, *Umbra ta*

Aurel Popp

1879—1960

Cusătoreasa / *The Needlewoman*
gips patinat / *patinated plaster*
49 × 46 × 30 cm

Muzeul de Artă Satu Mare
/ *Satu Mare Museum of Art*



87

Blaze now fades in the hearth
And wreaths of fire dissolve,
But the heart, the heart incessantly burns,
And your shadow expands on the wall.
DAN BOTTA, *Your shadow*

Statuia zeiței Cybella pe tron (drapată în
chiton și hymation)
/ *Goddess Cybella on her throne (dressed in
chiton and hymation)*

Perioadă romană timpurie
/ *Early Roman period*
marmură albă / *white marble*
15 × 9,5 × 23,3 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ *“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia*



88

Mac Constantinescu

1900—1979

Eva / *Eve*
piatră, soclu granit / *stone, granite socle*
40 × 20 × 14 cm

Muzeul Țării Crișurilor Oradea
/ *Oradea “Țării Crișurilor” Museum*



89

Relief Cybella cu fronon
/ *Goddess Cybella on her throne, relief*

Perioadă romană / *Roman period*
calcar / *limestone*
26,5 × 42 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ *“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia*



90

Nu v-a mirat pe câte-o stelă atică prudența
gestului omenesc? Iubirea și despărțirea nu erau oare
atât de blând așezate pe umeri ca și cum ar fi fost făcute
din altă substanță decât a noastră? Amintiți-vă mâinile,
cât de fără greutate se lasă, deși torsul e-atât de puternic.
Acești stăpâni pe ei înșiși, știau: numai
atât ni-i cuprinsul, ATÂTA e numai al nostru, AȘA să ne-atingem;
mai puternic zeii ne strâng. Dar asta e treaba zeilor.
De-am putea și noi să găsim o pură, îngustă, dăinuitoare
esență de omenesc, o fâșie de pământ roditor care să fie
al nostru între fluviu și stâncă. Căci inima noastră
ne depășește mereu ca și ei.

RAINER MARIA RILKE, *A doua elegie duineză*

Stelă funerară cu Charon (zeul Charon lângă
barcă, ținând de mână un personaj masculin,
alături de câinele Cerber)

Sec 3—2 î.Chr., perioadă elenistică
/ 3rd—2nd century BC, Hellenistic period
marmură / marble
27 × 42 × 0,8 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ “Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia



91

Remember those Attic stelae, how amazed
you were at the caution
of human gestures; at the way love and parting were
so lightly laid on their shoulders, as if made of other stuff
from ours? And their hands, how they touched
without pressure, even though such strength is in the torsos.
Those self-mastered ones knew: this far we can go,
this much is ours, to touch this way; the gods press down
on us more forcefully. But that's for the gods.
If only we too could find a pure, carved-out, narrow
human place, our own small strip of fertile soil
between stream and stone. For even now our heart
transcends us, just as it did those others. And no longer
can we gaze after it into images that soothe it, or
into godlike bodies where it finds a higher restraint.

RAINER MARIA RILKE, *Second Duinese Elegy*

Stelă funerară cu epigramă
(banchet funerar)
/ Stela representing a funerary
banquet (with epigram)

Sec. 2 î.Chr., perioadă elenistică
/ 3rd century BC, Hellenistic period
marmură / marble
66,5 × 45 × 11 cm

Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia
/ “Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia



92

Aurel Popp

1879—1960

Memento Mori
gips turnat / moulded plaster
33 × 30 × 47 cm

Muzeul de Artă Satu Mare
/ Satu Mare Museum of Art



93

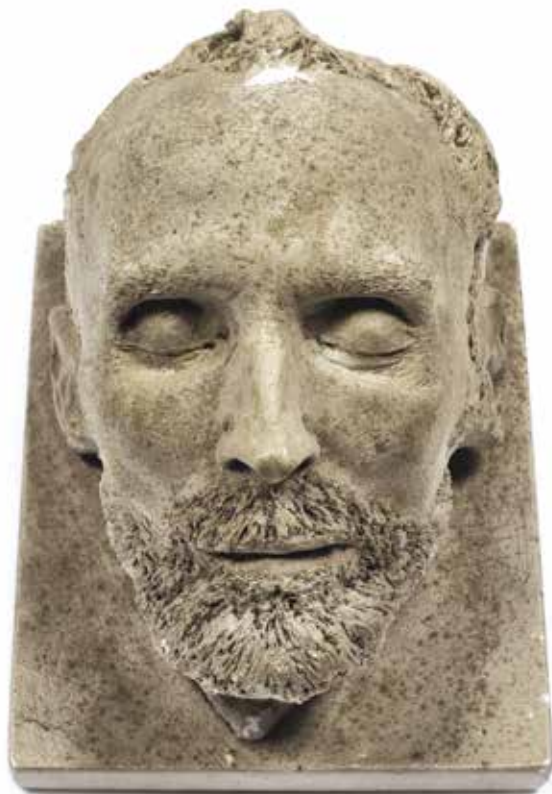
Iulia Oniță

1922—1987

Bocitoarele / The Mourners
1965
bronz / bronze
57 × 18 × 53 cm

Muzeul de Artă Constanța
/ Constanța Art Museum

94



Ion Vlad

Masca mortuară a lui Vasile Voiculescu
Death mask of Vasile Voiculescu
ipsos / plaster

Muzeul Național al Literaturii Române
/ National Museum of Romanian Literature

95



Filip Marin / Mac Constantinescu

Masca mortuară a lui Mihai Eminescu
Death mask of Mihai Eminescu
bronz / bron

Muzeul Național al Literaturii Române
/ National Museum of Romanian Literature

96



George Löwendal

Mulajul mâinii drepte a lui Victor Ion Popa
Right hand cast of Victor Ion Popa
ipsos / plaster

Muzeul Național al Literaturii Române
/ National Museum of Romanian Literature

97



Autor necunoscut
Unknown author

Mulajul mâinii drepte a lui Alexandru Vlahuță
Right hand cast of Alexandru Vlahuță
ipsos / plaster

Muzeul Național al Literaturii Române
/ National Museum of Romanian Literature



98

Autor necunoscut
Unknown author

Masca mortuară a lui Octavian Goga
Death mask of Octavian Goga
bronz / bronze

Muzeul Național al Literaturii Române
/ National Museum of Romanian Literature



99

Cornel Medrea

Masca mortuară a lui Alexandru Davilla
Death mask of Alexandru Davilla
ipsos / plaster

Muzeul Național al Literaturii Române
/ National Museum of Romanian Literature



100

Petre Bartoluzzi

Masca mortuară a lui George Bacovia
/ *Death mask of George Bacovia*
ipsos / *plaster*

Muzeul Național al Literaturii Române
/ *National Museum of Romanian Literature*



101

Constantin Baraschi

Masca mortuară a lui Ionel Teodoreanu
Death mask of Ionel Teodoreanu
bronz / *bronze*

Muzeul Național al Literaturii Române
/ *National Museum of Romanian Literature*

102



Autor necunoscut
Unknown author

Mulajul mâinilor lui George Călinescu
Hands cast of George Călinescu
ipsos / plaster

Muzeul Național al Literaturii Române
/ National Museum of Romanian Literature

Ce rădăcini se cațără, ce ramuri cresc
Din sfărâăturile astea petroase? Fiu al omului,
Nu poți să spui, sau să ghicești, pentru că tu cunoști
Doar un morman de imagini, frânte în lumina soarelui,
Unde copacii morții nu-ți dăruie adăpost și nici greierii ușurare,
Iar în pietrele sterpe nu se aude un susur de apă. Umbră
Afli numai sub stânca aceasta roșcată,
(Vino la umbra acestei stânce roșcate),
Și am să-ți arăt ceva deosebit față de oricare
Din umbrele tale matinale care-ți urmează cu pași mari
Ori față de umbra ta vesperală, ridicându-se să-ți vină în întâmpinare;
Am să-ți arăt frica într-un pumn de țărână.

T.S.ELIOT, *The Waste Land*

103



What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust.

T.S.ELIOT, *The Waste Land*

Aurel Popp

1879—1960

Mâna Dr. Lükő Béla / *Hand of Dr. Lükő Béla*
1912

bronz / bronze
28 × 20 × 15 cm

Muzeul de Artă Satu Mare
/ Satu Mare Museum of Art

104



Pictorii văd în umbre şi protuberanţe mult mai mult
decât o putem noi face vreodată.

CICERO, *Academica*

Cornel Medrea

1888—1967

Ţărancă din Sibiu / *Countrywoman from Sibiu*

1935

bronz patinat / *patinated bronze*

57 × 55 × 26 cm

Colecţia Vasile Stoica
/ *Vasile Stoica Collection*

105



Painters see more in shadows and
protrusions than we ever do.

CICERO, *Academica*

Miliţa Petraşcu

1888—1976

Artemis
marmură albă / *white marble*
68,5 × 42,2 × 26,1 cm

Muzeul de Artă Craiova
/ *Craiova Museum of Art*

106



Oscar Han

1891—1976

Cap de femeie / *Head of a Woman*
nedatat / *undated*
piatră / *stone*
55,5 × 22,5 × 28,5 cm

Muzeul de Artă Craiova
/ *Craiova Museum of Art*

107



Gheorghe Anghel

1904—1966

Cap de femeie / *Head of a Woman*
nedatat / *undated* [cca. 1960]
bronz / *bronze*
40 × 20 × 31 cm

Muzeul de Artă Vizuală Galați
/ *Galati Museum of Visual Art*

108



Milița Petrașcu

1888—1976

Portret de femeie / *Portrait of a woman*
piatră / *limestone*
33 × 18 × 21 cm

Muzeul Țării Crișurilor Oradea
/ *Oradea “Țării Crișurilor” Museum*

109



Constantin Baraschi

1902—1966

Portret de femeie / *Portrait of a Woman*
1947
bronz / *bronze*
39 × 36 × 22 cm

Colecție privată / *Private collection*

II O



Milița Petrașcu

1888—1976

Claudia Millian Minulescu
piatră / limestone
28 × 19 × 22 cm

Muzeul Țării Crișurilor Oradea
/ Oradea “Țării Crișurilor” Museum

III



Boris Caragea

1906—1982

Portretul Zoei Băicoianu
/ Portrait of Zoe Băicoianu
nedatat [anii '50] / undated [1950s]
bronz, soclu travertin / bronze, travertine socle
h 54 cm

Muzeul Țării Crișurilor Oradea
/ Oradea “Țării Crișurilor” Museum



112

Cel dintâi care a exprimat trăsăturile umane prin potrivirea unui mulaj de ipsos pe față, și apoi îmbunătățirea lui prin turnarea de ceară topită în mulaj, a fost Lysistratus din Sicyon [...] El a fost de altfel acela care și-a propus să studieze asemănarea fidelă cu realitatea; căci înaintea lui, artiștii doar se gândeau cum să facă portretele cât mai frumoase cu putință.

PLINIU CEL BĂTRÂN, *Naturalis Historia*

Alexandru Călinescu

1889—1978

Mască / Mask

[1927—1928]

bronz, soclu de marmură

/ bronze, marble socle

17 x 12 x 15 cm

Muzeul Județean de Artă Prahova

„Ion Ionescu-Quintus”

/ Prahova County Art Museum



113

The first person who expressed the human features by fitting a mould of plaster upon the face, and then improving it by pouring melted wax into the cast, was Lysistratus of Sicyon, brother of Lysippus, already mentioned. It was he, in fact, who first made it his study to give a faithful likeness; for before his time, artists only thought how to make their portraits as handsome as possible.

PLINY THE ELDER, *Naturalis Historia*

Milița Petrașcu

1888—1976

Mască / Mask

[anii '30 / 1930s]

bronz, soclu piatră / bronze, limestone socle

31 x 18 x 18,5 cm

Muzeul Țării Crișurilor Oradea

/ Oradea “Țării Crișurilor” Museum

References
Referințe

Fragmentele alăturate imaginilor au fost puse împreună de editor. Traducerile aparțin editorului, dacă alte traduceri nu sunt menționate în mod specific. Au fost făcute toate eforturile pentru a idenfica sursele și traducerile citărilor folosite.

Notes on the plates have been compiled by the editor. Unless specifically stated, translations belong to her. All efforts have been made to identify the proper sources and translations of the citations used.

45 Sigmund Freud, „Doliu și melancolie”, în *Psihologia inconștientului — Opere Esențiale*, vol. 3, Editura Trei, 2017.
Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia” (1917 [1915]), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol.14, Hogarth Press, 1971, p.258.

48—49 Percy Bysshe Shelley, „Ozymandias”, in *Miscellaneous and Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, W. Benbow, London, 1826, p.100.
Percy Bysshe Shelley, “Ozymandias”, în *Poeme*, Editura Tineretului, 1957, traducere de Petre Solomon.

58—59 Pascal, *Cugetări*, 8 434, Editura Aion, 2000, pp. 241—242, traducere de Maria Ivănescu.
Pascal, *Pensées*, 8 434, Global Grey books, p. 113, translated by B. W. Trotter.

64—65 Aby Warburg, *Italianische Antike im Zeitalter Rembrandts*, Warburg Archiv, Warburg Institute, London, III, 97.2, S. 96.

72—73 Rainer Maria Rilke, „Torsul arhaic al lui Apollo”, în *Opera poetică, Partea a doua a poeziilor noi*, Paralela 45, 2011, traducere de Mihail Nemeș.
Rainer Maria Rilke, “Archaic Torso of Apollo”, *New Poems*, North Point Press, Farrar, Straus and Giroux, Kindle Edition, translated by Edward Snow.

82—83 William Shakespeare, „Sonetul 53”, în *Atlas de Sunete Fundamentale*, Editura Dacia, 1988, traducere de Ștefan Augustin Doinaș.
William Shakespeare, “Sonnet 53”, *The Complete Pelican Shakespeare*, Penguin Classics, 2002.

90—91 Fragment din Rainer Maria Rilke, „A doua elegie”, *Elegiile duineze. Sonetele către Orfeu*, Polirom, 2000, traducere de George Popa.
Excerpt from Rainer Maria Rilke, “The Second Duinese Elegy”, in *The Poetry of Rilke*, North Point Press, Farrar, Straus and Giroux, Kindle edition, translated by Edward Snow.

103 T. S. Eliot, *The Waste Land* (I. The Burial of the Dead), Paralela 45 (bilingual edition), 2004.
T.S. Eliot, *The Waste Land* (I. Îngroparea mortului), traducere de Aurel Covaci.

104—105 Cicero, *Academica*, Book II, 20, 86, in Gombrich, *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art*, National Gallery London Publications, 1995, reprinted in 2014 by Yale University Press, note 1, p.35.

112—113 Pliny the Elder, *Naturalis Historia*, Book XXV, Chapter 43, Henry G. Bohn publisher, London, 1857, translation by John Bostock and H.T. Riley.

Catalogul lucrărilor din expoziție

Catalogue of the works

116

GHEORGHE ANGHEL, (1904—1966), Cap de femeie / <i>Head of a Woman</i> , bronz / <i>bronze</i> , [cca. 1960], Muzeul de Artă Vizuală Galați / <i>Galati Museum of Visual Art</i>
ZOE BĂICOIANU, (1910—1987), Nud / <i>Nude</i> , gips / <i>plaster</i> , Colecție privată / <i>Private collection</i>
CONSTANTIN BARASCHI, (1902—1966), Tors de femeie / <i>Female Torso</i> , nedatat / <i>undated</i> [cca. 1935], bronz patinat / <i>patinated bronze</i> , Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>
CONSTANTIN BARASCHI, Portret de femeie / <i>Portrait of a Woman</i> , 1947, bronz / <i>bronze</i> , Colecție privată / <i>Private collection</i>
CONSTANTIN BARASCHI, Zbor / <i>Flight</i> , bronz / <i>bronze</i> , Colecție privată / <i>Private collection</i> ,
ION BITZAN (1924—1997), Dracaena Draco, 1996, lemn, metal vopsit (tablă zincată) / <i>wood, painted metal (zinc-coated sheet)</i> , Colecție privată / <i>Private collection</i>
PAVEL BUCUR (1945—2016), Înaripata / <i>Winged Creature</i> , 1979, h 77cm, bronz, soclu marmură / <i>bronze, marble socle</i> , Familia artistului / <i>Artist's Estate</i>
TEODOR BURCĂ (1889—1950), Durere / <i>Suffering</i> , nedatat / <i>undated</i> , bronz / <i>bronze</i> , 42 x 33 x 33 cm, Complexul Muzeal Arad / <i>Arad Museum Complex</i>
ȘTEFAN CĂLĂRĂȘANU (1947—2013), „5”, 2007, piatră / <i>stone</i> , 32 x 25 x 13 cm, Colecția Herczeg, Timișoara / <i>Herczeg Private Collection, Timișoara</i>
ȘTEFAN CĂLĂRĂȘANU (1947—2013), <i>Après nature</i> , 2011, piatră (trovant) / <i>stone (trovant)</i> , 23 x 34 x 24 cm, Colecția Herczeg / <i>Herczeg Private Collection, Timișoara</i>
ȘTEFAN CĂLĂRĂȘANU, (1947—2013), <i>Après nature</i> , 2011, bronz / <i>bronze</i> , 23 x 34 x 24 cm, Colecția Herczeg / <i>Herczeg Private Collection, Timișoara</i>
ALEXANDRU CĂLINESCU (1889—1978), Cap de expresie / <i>Character Head</i> , bronz / <i>bronze</i> , 30 x 29 x 27 cm, Complexul Muzeal Arad / <i>Arad Museum Complex</i>
ALEXANDRU CĂLINESCU, Mască / <i>Mask</i> , 1927—1928, Ronde bosse / bronz și marmură / <i>bronze, marble socle</i> , 17 x 12 x 15 cm, Muzeul Județean de Artă Prahova Ion Ionescu-Quintus / <i>Prahova County Art Museum</i>
BORIS CARAGEA (1906—1982), Portretul Zoei Băicoianu / <i>Portrait of Zoe Băicoianu</i> , [1950s], bronz, soclu travertin / <i>bronze, travertine socle</i> , Muzeul Țării Crișurilor Oradea / <i>Oradea “Țării Crișurilor” Museum</i>
ANGHEL CHICIU (KICIU) (1883—1963), Tors de femeie/ <i>Female Torso</i> , 1919, white marble / <i>marmură albă</i> , 84,4 x 37 x 29 cm, Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>

117

IRINA CODREANU (1896—1985), Tors / <i>Torso</i> , bronz / <i>bronze</i> , Muzeul Țării Crișurilor Oradea / <i>Oradea “Țării Crișurilor” Museum</i>
MAC CONSTANTINESCU, Danaida / <i>Danaïde</i> , [1932], bronz / <i>bronze</i> , 58,5 x 17 x 14 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
MAC CONSTANTINESCU, Vărsător / <i>Aquarius</i> , [anii '30 / 1930s], 54 x 37 x 6,5 cm, basorelief bronz / <i>bronze bas-relief</i> , Colecție privată / <i>Private collection</i>
MAC CONSTANTINESCU, Eva / <i>Eve</i> , piatră, soclu granit / <i>stone, granite socle</i> , 40 x 20 x 14 cm, Muzeul Țării Crișurilor Oradea / <i>Oradea “Țării Crișurilor” Museum</i>
SERGIU DUMITRESCU (1954—2016), Tors / <i>Torso</i> , marmură / <i>marble</i> , Muzeul de Artă Vizuală Galați / <i>Galati Museum of Visual Art</i>
IOSIF FEKETE (NEGRULEA) (1903—1979), Don Quijote, [1938—40], bronz / <i>bronze</i> , 62 x 84 x 13 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
IOSIF FEKETE (NEGRULEA), Tors / <i>Torso</i> , calcar / <i>limestone</i> , 27 x 11 x 5 cm, Muzeul Țării Crișurilor Oradea / <i>Oradea “Țării Crișurilor” Museum</i>
FERDINAND GALLAS (1893—1949), Hamal în port / <i>Docher in the port</i> , 1926, bronz / <i>bronze</i> , 57 x 20 x 19 cm, Complexul Muzeal Arad / <i>Arad Museum Complex</i>
FERDINAND GALLAS, Țărancă șezând / <i>Seated countrywoman</i> , [cca. 1930], bronz / <i>bronze</i> , 42 x 19 x 29 cm, Complexul Muzeal Arad / <i>Arad Museum Complex</i>
IOAN (ION, JEAN) GEORGESCU (1856—1898), <i>Vasile Alecsandri</i> , bronz / <i>bronze</i> [cca. 1884], Muzeul de Artă Vizuală Galați / <i>Galati Museum of Visual Art</i>
ION ALIN GHEORGHIU (1929—2001), Himeră (Pasăre) / <i>Chimera (Bird)</i> , nedatat / <i>undated</i> [anii '90 / 1990s], bronz, soclu marmură neagră / <i>bronze, black marble socle</i> , 47 x 13 x 12 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
ION ALIN GHEORGHIU, Himeră (Zoomorfism) / <i>Chimera (Zoomorphism)</i> , nedatat / <i>undated</i> [anii '90 / 1990s], marmură gri / <i>grey marble</i> , 57 x 22 x 10 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
VASILE GORDUZ (1931—2008), Pasăre / <i>Bird</i> , bronz / <i>bronze</i> , 21,5 x 10 x 15 cm, Colecția Eduard Uzunov / <i>Eduard Uzunov collection</i>
OSCAR HAN (1891—1976), Tors / <i>Torso</i> , 1935, bronz patinat, soclu marmură / <i>patinated bronze, marble socle</i> , 48,4 x 23,6 x 25 cm, Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>
OSCAR HAN, Elegie / <i>Elegy</i> , 1928, bronz patinat / <i>patinated bronze</i> , 49,2 x 38,7 x 39 cm, Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>
OSCAR HAN, Cap de femeie / <i>Head of a Woman</i> , piatră / <i>stone</i> , nedatat / <i>undated</i> , 55,5 x 22,5 x 28,5 cm, Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>
OSCAR HAN, Arcaș / <i>Archer</i> , 1935, bronz / <i>bronze</i> , 115 x 86 x 47 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI (1932—2002), Compoziție / <i>Composition</i> , nedatat / <i>undated</i> , piatră / <i>stone</i> , 55,2 x 28,7 x 16,8 cm, Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>
IOAN IORDĂNESCU (Jordănescu) (1881—1949), Portret de femeie / <i>Female potrait</i> , bronz / <i>bronze</i> , 42 x 41 x 23 cm, Complexul Muzeal Arad / <i>Arad Museum Complex</i>
ION IRIMESCU (1903—2005), Nud / <i>Nude</i> , bronz / <i>bronze</i> , 50 x 34 x 149 cm, Muzeul de Artă Constanța / <i>Constanța Art Museum</i>
ION JALEA (1887—1983), <i>Lucifer</i> , [cca. 1929], bronz / <i>bronze</i> , 70 x 55 x 20 cm, Muzeul Țării Crișurilor Oradea / <i>Oradea “Țării Crișurilor” Museum</i>
ION JALEA, Arcaș în repaos / <i>Reclining Archer</i> , 1926, bronz / <i>bronze</i> , 38 x 21 x 47 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
HANS MATTIS-TEUTSCH (1884—1960), Tors de femeie / <i>Female Torso</i> , [1925—1931], lemn / <i>wood</i> , 34,5 x 6 x 5 cm, Colecția George Macovescu / <i>George Macovescu collection</i>
CORNEL MEDREA (1888—1967), Nud / <i>Nude</i> , bronz / <i>bronze</i> , 71 x 23 x 26 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
CORNEL MEDREA, Țărancă din Sibiu / <i>Coutrywoman from Sibiu</i> , 1935, bronz patinat / <i>patinated bronze</i> , 57 x 55 x 26 cm, Colecția Vasile Stoica / <i>Vasile Stoica collection</i>
ION LUCIAN MURNU (1910—1984), <i>Nina Cassian</i> , 1961, gips / <i>plaster</i> , 30 x 59 x 38 cm, Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>
PAUL NEAGU (1938—2004), <i>Edgerunner</i> , anii '80 / <i>1980s</i> , oțel sudat / <i>welded steel</i> , 185 x 300 x 160 cm, Colecția Fundației Fildas Art / <i>Collection of the Fildas Art Foundation</i>
IULIA ONIȚĂ (1922—1987), Bocitoarele / <i>The Mourners</i> , 1965, bronz / <i>bronze</i> , 57 x 18 x 53 cm, Muzeul de Artă Constanța / <i>Constanța Art Museum</i>
IULIA ONIȚĂ, Tors / <i>Torso</i> , bronz / <i>bronze</i> , Muzeul de Artă Vizuală Galați / <i>Galati Museum of Visual Art</i>
DIMITRIE PACIUREA (1873—1932), Nud de femeie / <i>Female nude</i> , [cca. 1913—15], bronz patinat / <i>patinated bronze</i> , 20,7 x 7,7 x 8 cm, Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>
DIMITRIE PACIUREA, Himera Pământului / <i>Chimera of the Earth</i> , [1927—28], bronz / <i>bronze</i> , 55 x 58 x 33 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
IOAN (JEAN) PÂRVAN (1950—1998), Arlechin / <i>Harlequin</i> , bronz / <i>bronze</i> , 170 x 57 x 40 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
MILIȚA (MILITZA, MELANIA NICOLAEVICI) PETRAȘCU (OJOGA) (1888—1976), <i>Artemis</i> , marmură albă / <i>white marble</i> , nedatat / <i>undated</i> , Muzeul de Artă Craiova / <i>Craiova Museum of Art</i>
MILIȚA PETRAȘCU, Portret de femeie / <i>Portrait of a woman</i> , piatră / <i>limestone</i> , 33 x 18 x 21 cm, Muzeul Țării Crișurilor Oradea / <i>Oradea “Țării Crișurilor” Museum</i>

MILIȚA PETRAȘCU, <i>Claudia Millian Minulescu</i> , piatră / <i>limestone</i> , 28 x 19 x 22 cm, Muzeul Țării Crișurilor Oradea / <i>Oradea “Țării Crișurilor” Museum</i>
MILIȚA PETRAȘCU, Mască / <i>Mask</i> , [mid 1930s], bronz, soclu piatră/ <i>bronze, limestone socle</i> , 31 x 18 x 18,5 cm, Muzeul Țării Crișurilor Oradea / <i>Oradea “Țării Crișurilor” Museum</i>
AUREL POPP (1879—1960), Mâna Dr. Lükő Béla / <i>Hand of Dr. Lükő Béla</i> , 1912, bronz / <i>bronze</i> , 28 x 20 x 15 cm, Muzeul de Artă Satu Mare / <i>Satu Mare Museum of Art</i>
AUREL POPP, Cusătoreasa / <i>The Needlewoman</i> , gips patinat / <i>patinated plaster</i> , 49 x 46 x 30 cm, Muzeul de Artă Satu Mare / <i>Satu Mare Museum of Art</i>
AUREL POPP, <i>Memento Mori</i> , gips turnat / <i>moulded plaster</i> , Muzeul de Artă Satu Mare / <i>Satu Mare Museum of Art</i>
FREDERIC STORCK (1872—1942), <i>Alexandrina</i> , [1900], bronz, soclu marmură / <i>bronze, marble socle</i> , 49 x 22 x 19 cm, Complexul Muzeal Arad / <i>Arad Museum Complex</i>
FREDERIC STORCK, <i>Pierrot</i> , 1898, bronz / <i>bronze</i> , 55 x 28 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
ION VLASIU (1908—1997), Tors / <i>Torso</i> , lemn / <i>wood</i> , 54 x 35 x 19 cm, Colecție privată / <i>Private collection</i>
Piese arheologice / <i>Archaeological pieces</i>
Cavalerul trac, relief / <i>Relief of the Thracian horseman</i> , Sec. 2—3 p.Chr., perioadă romană / <i>2nd—3rd century AD, Roman period</i> , mamură / <i>marble</i> , 32 x 32,5 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / <i>“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Eros cu pasărea — statueta fragmentară (Eros copil nud cu porumbel) / <i>Eros with a bird (fragment)</i> , Perioadă elenistică (sec.2 p.Chr.) / <i>Hellenistic period (2nd century AD)</i> , marmură / <i>marble</i> , 25 x 45 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / <i>“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Personaj feminin — statuie / <i>Fragment of a feminine figure</i> , marmură / <i>marble</i> , h 41 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / <i>“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Picior de masă cu efeb / <i>Table foot with ephebe figure</i> , Sec. 2—1 î.Chr. / <i>2nd—1st century BC</i> , marmură / <i>marble</i> , 17,5 x 73 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / <i>“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Stelă funerară cu epigramă (banchet funerar) / <i>Stela representing a fune-rary banquet</i> , Sec. 2 î.Chr., perioadă elenistică / <i>2nd century BC, Hellenistic period</i> , marmură / <i>marble</i> , 66,5 x 45 x 11 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / <i>“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Stelă funerară cu Charon / <i>Funerary stela with the god Charon</i> , Sec. 3-2 î.Chr., perioadă elenistică / <i>3rd—2nd century BC, Hellenistic period</i> , marmură / <i>marble</i> , 27 x 42 x 0,8 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / <i>“Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>

Statuia zeiței Cybella pe tron / <i>Goddess Cybella on her throne</i> , perioadă romană timpurie / <i>early Roman period</i> , marmură albă / <i>white marble</i> , 15 x 9,5 x 23,3 cm Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / “ <i>Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Relieful zeiței Cybella cu fronton / <i>Goddess Cybella on her throne, relief</i> , perioadă romană / <i>Roman period</i> , calcar / <i>limestone</i> , 26,5 x 42 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / “ <i>Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Fragment statuie divinitate feminină / <i>Feminine figure</i> , fragment, perioadă romană / <i>Roman period</i> , marmură / <i>marble</i> , cca. 20 x 30 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / “ <i>Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Șarpe, fragment dintr-un ansamblu ce o reprezintă pe zeița Hygeea / <i>Serpent (fragment from a statuary ensemble of the goddess Hygeea)</i> , Perioadă greacă / <i>Greek period</i> , marmură / <i>marble</i> , 42 x 108 x 27 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / “ <i>Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Relief votiv cu Dyonisos și Pan / <i>Votive relief with gods Dyonisos and Pan</i> , marmură / <i>marble</i> , perioadă romană / <i>Roman period</i> , 25 x 36 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / “ <i>Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Picior de masă cu delfin și două reprezentări antropomorfe / <i>Table foot with dolphin and anthropomorphic figures</i> , marmură albă / <i>white marble</i> , 20 x 62 cm, Muzeul de Arheologie „Callatis”, Mangalia / “ <i>Callatis” Museum of Archaeology, Mangalia</i>
Potretul Zeului Serapis / <i>Head of the God Serapis</i> , marmură / <i>marble</i> , începutul Sec.2 p.Chr., perioadă romană timpurie / <i>early 2nd century AD, early Roman period</i> , 20 x 14,5 cm, Muzeul Național de Istorie a României / <i>The National Museum of Romanian History</i>
Fragment de mască / <i>Antique mask (fragment)</i> , bronz / <i>bronze</i> , Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Cluj / <i>The National History Museum of Transylvania, Cluj</i>

Măști și mulaje / *Masks and casts*

Constantin Baraschi, Masca mortuară a lui Ionel Teodoreanu / <i>Death mask of Ionel Teodoreanu</i> , bronz / <i>bronze</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Petre Bartoluzzi, Masca mortuară a lui George Bacovia / <i>Death mask of George Bacovia</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
George Löwendal, Mulajul mâinii drepte a lui Victor Ion Popa / <i>Right hand cast of Victor Ion Popa</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Filip Marin / Mac Constantinescu, Masca mortuară a lui Mihai Eminescu / <i>Death mask of Mihai Eminescu</i> , bronz / <i>bronze</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Cornel Medrea, Masca mortuară a lui Alexandru Davilla / <i>Death mask of Alexandru Davilla</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>

Ion Vlad, Masca mortuară a lui Vasile Voiculescu / <i>Death mask of Vasile Voiculescu</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Autor necunoscut / <i>Unknown author</i> , Masca mortuară a lui Tudor Arghezi / <i>Death mask of Tudor Arghezi</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Autor necunoscut / <i>Unknown author</i> , Masca mortuară a lui George Bacovia / <i>Death mask of George Bacovia</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Autor necunoscut / <i>Unknown author</i> , Masca mortuară a lui Dan Botta / <i>Death mask of Dan Botta</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Autor necunoscut / <i>Unknown author</i> , Masca mortuară a lui Oscar Walter Cisek / <i>Death mask of Oscar Walter Cisek</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Autor necunoscut / <i>Unknown author</i> , Masca mortuară a lui Octavian Goga / <i>Death mask of Octavian Goga</i> , bronz / <i>bronze</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Autor necunoscut / <i>Unknown author</i> , Masca mortuară a lui Mihail Kogălniceanu / <i>Death mask of Mihail Kogălniceanu</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Autor necunoscut / <i>Unknown author</i> , Mulajul mâinii drepte a lui Alexandru Vlahuță / <i>Right hand cast of Alexandru Vlahuță</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>
Autor necunoscut / <i>Unknown author</i> , Mulajul mâinilor lui George Călinescu / <i>Hands cast of George Călinescu</i> , ipsos / <i>plaster</i> , Muzeul Național al Literaturii Române / <i>National Museum of Romanian Literature</i>

Scurte biografii ale artiștilor

Artists' short biographies

Notă / Note: resursa cea mai importantă folosită pentru compilarea biografior artiștilor a fost / the most valuable resource in compiling the artist's short biographies has been:

Dicționarul sculptorilor din România secolele XIX—XX, coordonator/editor Ioana Vlasiu, Editura Academiei Române, București, 2011.

Abrevieri / Abbreviations UAP Uniunea Artiștilor Plastici / Union of Fine Artists IAP Institutul de Arte Plastice / Institute of Fine Arts

Biografii compilate de / Artists biographies compiled by Călin Dan și Celia Ghyka, traduceri Sandra Demetrescu, Daniela Calciu / Călin Dan and Celia Ghyka, translations Sandra Demetrescu, Daniela Calciu

GHEORGHE D. ANGHEL (1904, Turnu Severin—1966, București). Studii: 1923, București, Școala Națională de Arte Frumoase, clasa Dimitrie Paciurea. 1924—1937, École Nationale des Beaux-Arts și diverse ateliere private (Brâncuși, Minazzoli, Al. Delanof). Participări numeroase la expoziții în Franța și România. Premii: 1940, Premiul „Anastase Simu”; 1946, Premiul I, Salonul Oficial; 1947, „Meritul Cultural”; 1954, Ordinul Muncii cl. III; 1959, Maestru Emerit al Artei; 1964, Ordinul Muncii cl. II; 1966, Artist al Poporului. Modelator subtil, preocupat de crearea unui limbaj sintetic între figurativul de sorginte clasică și abstracțiune; autorul unei tipologii generice în portret, nud și statuara monumentală, unde a realizat două capodopere — *Monseniorul Ghyka* (1938) și *Mihai Eminescu* (1966).

Studies: 1923, Bucharest, The National School of Fine Arts, class of Dimitrie Paciurea. 1924—1937, École Nationale des Beaux-Arts and various private studios (Brâncuși, Minazzoli, Al. Delanof). Participations in multiple exhibitions in France and Romania. Awards: 1940, “Anastase Simu” Award; 1946, 1st Prize, Official Salon; 1947, “Cultural Merit”; 1954, Order of Work cl. III; 1959, Emeritus Master of Art; 1964, Order of Work cl. II; 1966, Artist of the People. Subtle modeler, involved in creating a synthetic language between figuration of classical descent and abstraction; author of a generic typology in portraiture, nude and monumental sculpture. Concerning the latter, two masterpieces may be noted: *the Monsignor Ghyka* (1938) and *Mihai Eminescu* (1966).

ZOE BĂICOIANU (1910, Predeal—1987, București). Studii: 1930—1937, Paris, École des Beaux-Arts; în paralel, pictură cu André Lhote. 1931, debutează la Paris. Din 1936, membră în Société des Artistes Français; 1938—1947, membră a societății Tinerimea Artistică, apoi membră UAP. Profesoară la Catedra de ceramică și sticlă, IAP București. Premii: 1933, 1936, Salon des artistes français (lucrările *Chinezoaica*, *Eva*); 1938, premiul „Anastase Simu” (*Maternitate*); 1952, Premiul de Stat; 1964, Artist emerit. Formată în ambianța artistică din Franța interbelică, Z. B. se înscrie în curentul modernismului clasicizant, dominant în epocă. Preocupată de expresia echilibrată a corpului uman, lucrează cu teme recurente precum maternitatea și nudul feminin.

Studies: 1930—1937, Paris, École des Beaux-Arts; at the same time, painting with André Lhote. She debuts in 1931, in Paris. From 1936, member of the Société des Artistes Français; 1938—1947, member of the Society “Tinerimea Artistică”, then of UAP (The Union of Fine Artists). Professor at the Department of ceramics and glass, at the

Institute of Fine Arts in Bucharest. Awards: 1933, 1936, Salon des artistes français (the works *Chinese woman*, *Eva*); 1938, “Anastase Simu” Award (*Maternity*); 1952, State Award; 1964, Emeritus Artist. Shaped in the artistic milieu of interwar France, Z. B. pertains to the trend of classicizing modernism which was dominant at the time. Concerned with the harmonious expression of the human body, she works with recurrent themes such as maternity and the feminine nude.

CONSTANTIN BARASCHI (MUȘAT) (1902, Câmpulung-Muscel—1966, București). Studii: 1921—1923, București, Școala de Belle-Arte, cu Fritz Storck și Dimitrie Paciurea; 1927—1928, Paris, Academiile Grande-Chaumière și Julian (unde studiază cu Henri Bouchard, Antoine Bourdelle). 1939, președinte al Sindicatului artelor frumoase. Din 1950, profesor la IAP București. Premii: 1927, bursa Salonului Oficial pentru Paris; 1929, Expoziția internațională Barcelona, diploma de onoare; 1937, Expoziția universală *Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, Paris, medalia de aur; 1940, Trienala Milano, medalia de argint pentru sculptura Sfântul Gheorghe; 1949, 1951, 1953, Premiul de Stat; 1954, Artist al Poporului; 1955, Membru corespondent al Academiei Române. Ilustrează preferința pentru un stil realist academizant, caracteristic regimurilor totalitare din perioada interbelică și realismului socialist postbelic. Autor de portrete și sculpturi cu caracter monumental, de for public.

Studies: 1921—1923, Bucharest, the School of Fine Arts, with Fritz Storck and Dimitrie Paciurea; 1927—1928, Paris, Academies Grande-Chaumière and Julian (Henri Bouchard, Antoine Bourdelle). 1939, president of the Fine Arts Union. From 1950, professor at the Institute of Fine Arts in Bucharest. Awards: 1927, grant of the Official Salon for Paris; 1929, the International Exhibition in Barcelona, honorary diploma; 1937, the Universal Exhibition *Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, Paris, gold medal; 1940, Milano Triennial, silver medal for the sculpture St. George; 1949, 1951, 1953, State Award; 1954, Artist of the People; 1955, Corresponding Member of the Romanian Academy. He illustrates the taste for a realist academic style, characteristic of the totalitarian regimes in the interwar period.

ION BITZAN (1923 Limanu, Constanța—1997, București). Studii: 1945—1951, IAP (profesori J. Al. Steriadi și M.H. Maxy). Predă la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din 1963 până în 1997; 1981, Visiting professor la universități de artă din New York, Washington, San Francisco și Philadelphia; 1990—1997 Decan al Facultății de Arte Decorative, București. Premii: 1965, Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România pentru pictură monumentală; 1968, Ordinul Meritul Cultural clasa a III-a; 1969, Prix d'achat, International engraving Biennial, Ljubljana; 1971, Ordinul Meritul Cultural clasa I; 1972, Premiul Criticii UAP; 1984, Premiul UAP pentru artă monumentală; 1987, Premiul I al Festivalului Național Cântarea României; 1988, Marele Premiu al UAP; 1997, Premiul special al UAP. Pasionat de inovație artistică, fascinat de experimentarea unor tehnologii și procedee noi, I. B. a dezvoltat în opera sa autonomă o istorie vie a artei contemporane din intervalul deceniilor șapte-zece ale secolului trecut.

Studies: 1945—1951, The Institute of Fine Arts, Bucharest (professors J. Al. Steriadi and M.H. Maxy). Teaches at the Institute of Fine Arts Bucharest (1963—1997); 1981, visiting professor at art schools in New York, Washington, San Francisco și Philadelphia; 1990—1997, Dean of the Decorative Arts Faculty, Bucharest. Prizes: prize of the UAP for monumental painting; 1968, Cultural Merit third class; 1969, Prix d'achat, International engraving Biennial, Ljubljana; 1971, Cultural Merit first class; 1972, Critics' prize UAP; 1984, Prize of the Union of Fine artists for monumental art (with Vladimir Șetran); 1987, First

prize at the Cântarea României [Chant of Romania] festival; 1988, Grand prize of the UAP; 1997, Special prize of the Union of Fine artists. Passionate about artistic innovation, fascinated to experiment with new technologies and methods, I.B. developed in his autonomous body of work a living history of contemporary art, spanning the seventh through the tenth decades of the last century.

PAVEL BUCUR

(Bistrița, 1945—Timișul de Sus, 2016). Studii: 1965—1971, IAP București, cu Ion Lucian Murnu. Premii: 1971, bursa Ion Andreescu; 1972, bursa UAP; 1973—1975, bursa Dimitrie Paciurea; 1975, Premiul Internațional al simpozi-
onului de sculptură de la Oronsko, Polonia; 1986, Premiul UAP pentru artă
monumentală. Elaborează un vocabular la granița dintre figurativ și abstract,
definind un set de formule reprezentative derivate din tema Victoriei antice
(Nike), pe care le pune a lucru în diverse medii (sculptură, desen, tapiserie)
și materiale (lemn, piatră, metal). Cea mai notabilă lucrare este Monumentul
Tineretului (Canalul Dunărea-Marea Neagră, punctul Straja, 1986).

Studies: 1965—1971, Institute of Fine Arts, Bucharest, with Ion Lucian
Murnu. Awards: 1971, Ion Andreescu grant; 1972, grant of the Union of
Fine Artists; 1973—1975, Dimitrie Paciurea grant; 1975, International
award of the sculpture symposium in Oronsko, Poland; 1986, Award
of the Union of Fine Artists for monumental art. He elaborates a
vocabulary at the intersection between figuration and abstraction,
defining a set of representative formulas derived from the theme of
Victory (*Niké*) from classical antiquity through various media (sculp-
ture, drawing, tapestry) and materials (wood, stone, metal). The most
notable work is the Straja Youth Monument (The Danube—Black Sea
Canal, Straja, 1986).

TEODOR (THEODOR) BURCĂ

(1889, Slatina—1950, București). Studii: Școala de arte și meserii, Craiova;
Școala de Belle-Arte, București (profesori Wladimir Hegel și Dimitrie
Paciurea); Școala de Arte Decorative, Viena; 1910—1913, Academia Julian,
Paris (profesor Ernest Dubois). Din 1934 conservator și custode al Pinacotecii
Municipale București. Sculptor monumentalist, autorul unor busturi de scri-
tori și militari, dar mai ales participant la realizarea de monumente închinare
eroilor români din primul război mondial.

Studies: School of Arts and Crafts, Craiova; the School of Fine Arts
in Bucharest (professors Wladimir Hegel and Dimitrie Paciurea); the
School of *Decorative/Applied Arts*, Vienna; 1910—1913, Julian Academy,
Paris (professor Ernest Dubois). From 1934 he is a conservator and
custodian at the Bucharest Municipal Pinacothèque. Monumental
sculptor, author of writers' and military men's busts, and foremost
participant in the realization of monuments honoring the fallen
Romanian heroes from WWI.

ȘTEFAN CĂLĂRĂȘANU

(Drobeta Turnu Severin, 1947—Timișoara, 2013). 1973—1975, studii la
Timișoara, apoi în atelierul lui George Apostu. Oscilează între figurativ și non
figurativ, materiale diverse dar mai ales piatră și lemn, uneori cu inserții sau
incizii metalice, având o preferință pentru combinarea materialelor. Incizii,
numere, teme abstracte (scrierea, numărul) dar și permanente referințe
la natură sau la religie (martiri, Christ, clopote, jertfa). Monumente de for
public: Timișoara, Turnu Severin. Compoziții formale cu volume simple,
ample, monumentale chiar și pentru lucrările de mai mici dimensiuni.

Studies: in Timișoara, between 1973—1975, then in the studio of George
Apostu. He oscillates between the figurative and non-figurative, var-
ious materials but especially stone and wood, sometimes with metal

insertions, having a penchant for combining materials. Incisions,
numbers, abstract themes (writing, the number) but also constant
references to nature or religion (martyrs, Christ, bells, sacrifice).
Monuments in public space: Timișoara, Turnu Severin. Formal compo-
sitions with simple yet ample, almost monumental volumes, even in
his smaller scale works.

ALEXANDRU CĂLINESCU

(București, 1889—1978). Studii: Școala de Belle-Arte, București (profesori
Wladimir Hegel, Dimitrie Paciurea); 1913—1915, bursier al statului român la
Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (profesor Antonin Mercié);
1922—1928, Paris, continuă studiile cu Jean Boucher. Din 1928, membru al
asociațiilor Cenaclul Idealist și Tinerimea Artistică. 1931—1963, profesor
de modelaj la Școala Superioară de Arhitectură. Autor de lucrări publice de
sculptură și artă decorativă, multe în relație cu arhitectura. Influențat de Art
Nouveau și symbolism, ajunge la un stil modernist de nuanță clasicizantă.

Studies: School of Fine Arts, Bucharest (professors Wladimir Hegel,
Dimitrie Paciurea); 1913—1915, grantee of the Romanian State in
Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (professor Antonin
Mercié); 1922—1928, Paris, continues his studies with Jean Boucher.
From 1928, member of the associations of the Idealist Literary Circle
and Tinerimea Artistică [Artistic Youth]. 1931—1963, professor of
modelling at the School of Architecture. Author of public works of
sculpture and decorative arts, many of them in relation to architecture.
Influenced by Art Nouveau and symbolism, he crystallizes a modernist
style of classical descent.

BORIS CARAGEA

(Balci, 1906—București, 1982). 1926—1932 Academia de Belle-Arte (Frederic
Storck, Oscar Han, Dimitrie Paciurea). Din 1949 profesor de sculptură la IAP
București. 1951-1957 președinte al UAP. 1962—1968 președinte al Consiliului
artelor plastice din Comitetul de stat pentru cultură și artă. 1963, Membru
corespondent al Academiei Române. Premii: 1937, Premiul pentru sculptură al
Ministerului Artelor; 1951, Premiul de Stat cl. I, Maestru emerit al artei; 1953,
Premiul de Stat cl. a II-a; 1954, Ordinul Muncii cl. a II-a; 1956, Ordinul Muncii
cl. I; 1959, Ordinul 23 August cl. a IV-a; 1962, Artist al Poporului; 1968, „Meritul
Cultural” cl. I. Influențat de Maillol și Mestrovic, B. C. a fost apreciat în tim-
pul comunismului, realizând numeroase lucrări tematice pe gustul epocii.

1926—1932 Academy of Fine Arts (where he studies with Frederic
Storck, Oscar Han, Dimitrie Paciurea). From 1949 he becomes a
professor at the Institute of Fine Arts, Bucharest. 1951—1957 he is the
president of the Union of Fine artists. 1962—1968 president of the
Fine arts Council of the State Committee for Arts and Culture. From
1963, corresponding member of the Romanian Academy. Prizes: 1937,
Prize for sculpture of the Arts Ministry; 1951, State prize First class,
Emeritus master of the arts; 1953, State prize second class; 1954, Artist
of the People; 1968, the Cultural Merit first class. Influenced by Aristide
Maillol and Ivan Mestrovic, Caragea was also prolific during the com-
munist regime, when he received numerous commissions for thematic
works of the epoch.

ANGHEL CHICIU (KICIU)

(Craiova, 1883—București, 1963). Studii: 1899—1905, Craiova Școala de Arte
și Meserii. 1905—1909, București, Școala de Belle-Arte. Frecventează un an
École Nationale des Beaux-Arts din Paris. Premii: 1913, premiul III la Salonul
Official. Sculptor de factură simbolistă, influențat de Rodin, cu câteva realizări
notabile în studiile de mâini și portrete psihologizante, revelatoare pentru
estetica începutului de secol 20.

Studies: 1899—1905, Craiova, School of Arts and Crafts. 1905—1909, Bucharest, School of Fine Arts. Școala de Belle-Arte. He attends, for a year, the École Nationale des Beaux-Arts in Paris. Awards: 1913, 3rd prize at the Official Salon. Symbolist sculptor, influenced by Rodin, with some notable achievements in his hand studies and psychologizing portraits, compelling for early 20th century aesthetics.

IRINA (LIZICA) CODREANU

(București, 1896—Nogent sur Marne, 1985). Studii: 1918, absolventă a Școlii de Belle-Arte, București (profesori Dimitrie Serafim, Ipolit Strâmbulescu, Cecilia Cuțescu-Storck). 1919, Academia La Grande Chaumière (profesor Antoine Bourdelle). 1924—1928, în atelierul lui Brâncuși. Colaborează la revistele de avangardă *Contimporanul*, *Integral*, participă la expozițiile organizate de Asociația Arta. Între 1932—1934 se va dedica picturii. Premii: 1968, medalia de argint a orașului Paris; 1969, Cavaler al Ordinului Artelor și Literelor; 1970, marele premiu, Expoziția internațională de pictură, sculptură și artă decorativă feminine, Paris; medalia de argint, Expoziția internațională culturală a femeilor, Köln; 1977, Ofițer al Ordinului Artelor și Literelor; 1978, marele premiu pentru sculptură, Bienala internațională, Vichy. Influențată la început de Brâncuși și Bourdelle, I.C. evoluează apoi spre o sculptură de modelaj sensibil, cu accente clasice, unde se remarcă temele animaliere, nudurile și portretele.

Studies: 1918, graduates from the School of Fine Arts in Bucharest (professors Dimitrie Serafim, Ipolit Strâmbulescu, Cecilia Cuțescu-Storck). 1919, La Grande Chaumière Academy (professor Antoine Bourdelle). 1924—1928, in Brâncuși's studio. She collaborates with the avant-garde magazines *Contimporanul*, *Integral*, and participates in the exhibitions organized by the Arta Association. Between 1932—1934 she commits to painting. Awards: 1968, silver medal of the city of Paris; 1969, "Chevalier" title of the "Ordre des Arts et des Lettres"; 1978, grand prize, the International Cultural Exhibition of Women, Cologne; 1977, "Officier des Arts et des Lettres"; 1978, the grand prize for sculpture, the Vichy International Biennial. Influenced at the onset by Brâncuși and Bourdelle, L. C. evolves later on towards a sculpture marked by a sensitive modelling with classical accents, revolving around themes like animals, nudes and portraits.

MAC CONSTANTINESCU

(Berlin-Charlottenburg, 1900—Câmpina, 1979). Studii: 1920—1923, București, Școala de Belle-Arte (professor Ion Jalea); Academia liberă de pictură, desen și sculptură, (profesori I. Jalea, J. Al. Steriadi, A. G. Verona, Stefan Popescu); 1924—1926, Paris, École des Beaux-Arts (profesor Jean Boucher); Academia La Grande Chaumière (profesor Antoine Bourdelle); Academia Julian (profesori J. Boucher, Paul Landowski); audiază cursuri la Sorbona și École du Louvre (istoria artei cu Louis Hautecoeur); 1926, stagiul la manufactura Sèvres; 1927—1928, Școala Română de la Roma (studii de arheologie și restaurare). 1945—1964, profesor de istoria artei la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu”; 1964—1970, profesor la Catedra de arte decorative la IAP București. Premii: 1935, Bruxelles, Expoziția universală — medalia de argint; 1937, Paris, Expoziția universală — medalia de argint; 1957, Artist emerit. Personalitate complexă a culturii vizuale din România, decorator, ceramist, ilustrator, restaurator, pedagog, M. C. a practicat o sculptură de ambianță arhitecturală (reliefuri, frontoane, fântâni), cu un stil elegant, sintetic, inconfundabil.

Studies: 1920—1923, Bucharest, School of Fine Arts (where he studies with I. Jalea, J. Al. Steriadi, A. G. Verona, Stefan Popescu); 1924—1926, Paris, École des Beaux-Arts (professor Jean Boucher), La Grande Chaumière Academy (professor Antoine Bourdelle), Julian Academy (professors J. Boucher, Paul Landowski); he follows courses at the Sorbonne and École du Louvre (among which art history with Louis

Hautecoeur). From 1926 he works as a trainee at the Sèvres manufacture; 1927—1928, the Romanian School in Rome (archeology and conservation). Between 1945—1964 he is a professor at the “Ion Mincu” Institute of Architecture; 1964—1970, professor at the Chair of decorative arts of the Institute of Fine arts in Bucharest. Complex personality of the visual culture in Romania, decorator, ceramic artist, illustrator, pedagog, restorator. Architecture-related sculpture (reliefs, pediments, fountains) in an elegant, synthetic, remarkable style.

IOSIF FEKETE (NEGRULEA)

(Hunedoara, 1903—Oradea, 1979). Studii: 1921—1927, Academia de Arte Frumoase, București (profesor Dimitrie Paciurea, Fritz Storck). 1931—1941, sculptor animalier la Institutul Național Zootehnic, București. 1935, membru al Tinerimii Artistice. Premii: 1929, Salonul Oficial, București, *Diana*; 1931, *Sf. Francisc* de Assisi; 1932, *Taurul*; 1933, portalul Ministerului de Justiție; 1930, Salonul de arhitectură și arte decorative, pr. II; 1952, Premiul de Stat; 1954, Medalia Muncii; 1954, Ordinul Muncii cl. a III-a; 1968, „Meritul Cultural” cl. a IV-a. Artist prolix, prelucrând cu ușurință cele mai diverse materiale. Coautor (cu Lidia Kotzebue) al Monumentului Aviatorilor, București.

Studies: 1921—1927, School of Fine Arts, Bucharest (professors Dimitrie Paciurea, Fritz Storck). 1931—1941, sculptor of animals at the National Zootechnical Institute in Bucharest. 1935, member of Tinerimea Artistică [*Artistic Youth*]. Awards: 1929, the Official Salon, Bucharest, *Diana*; 1931, *St. Francis* of Assisi; 1932, *The Bull*; 1933, portal for the Ministry of Justice; 1930, Salon of architecture and decorative arts, second prize; 1952, State Award; 1954, Medal for Work; 1954, Order for Work, 3rd class; 1968, Cultural Merit, 4th class. Prolific artist, working with ease with the most diverse materials. Co-author (with Lidia Kotzebue) of the Monument to the Heroes of the Air in Bucharest.

FERDINAND GALLAS

(Timișoara, 1893—Lovrin, Timiș, 1949). Studii: 1905—1909, Timișoara, Școala profesională pentru industria lemnului și a metalului (András Sipos, László Inotay); 1909—1912, Budapesta, Școala Superioară de Arte Decorative (Lajos Mátray, Géza Maróti, Imre Simay); 1912—1914, asistent la aceeași școală. Participă la Primul Război Mondial și cade prizonier în Siberia; 1917—1919, voluntar în Armata Roșie; 1919—1921, Școala Superioară de Arte Plastice, Moscova; 1922—1923, Dresda, Școala liberă de artă „Der Weg”. 1924, Satu Mare, realizează modele pentru Fabrica de ceramică a pictorului Aurel Popp. 1925, Arad, colaborează cu revista de avangardă „Periszkop”. 1928, execută împreună cu Aurel Popp macheta Monumentului Unirii de la Alba Iulia (nerealizat). Premii: 1928, Salonul Oficial București, Dansatoarea grotescă; 1930, premiu I la Salonul artiștilor bănățeni, Timișoara, împreună cu Romul Ladea. Sculptor, ceramist, ilustrator, scenograf, publicist, activist cultural, educator, F. G. a lăsat o operă ce oscilează între avangardă și clasicism.

Studies: 1905—1909, Timișoara, Professional school for wood and metal industry (András Sipos, László Inotay); 1909—1912, Budapest, Superior School for Decorative Arts (Lajos Mátray, Géza Maróti, Imre Simay); 1912—1914, teaching assistant at the same school. He takes part in the First World War and is taken hostage in Siberia; 1917—1919, volunteer in the Red Army; 1919—1921, Superior school for Fine Arts, Moscow; 1922—1923, Dresden, Free school for arts “Der Weg”. 1924, Satu Mare, he makes models for the Ceramics factory of Aurel Popp. 1925, Arad, he collaborates with the avant-garde magazine “Periszkop”. 1928, he works with Aurel Popp at the model for a Unity Monument in Alba Iulia (unrealized). Prizes: 1928, Official Salon, București, for the Grotesque Dancer; 1930, first prize at the Salon of artists from Banat, premiu I la Timișoara, together with Romul Ladea. Sculptor, ceramic artist, illustrator, scenographer, writer, cultural activist, educator, F.G. produced a work that oscillates between avant-garde and classicism.

ION (ALIN) GHEORGHIU (1929—București, 2001). Studii: 1954, absolvă IAP București (Camil Ressu). Premii: 1965, premiul UAP pentru pictură; 1966, premiul Ioan Andreescu; 1972 — marele premiu al UAP. Debutează în anii 1950 ca pictor, cu portrete și naturi statice influențate de pictura românească interbelică. După o fază de căutări în zona modernismului, I. G. se concentrează după 1970 asupra a două mari teme: Grădini suspendate și Himere, lucrări abstracte de inspirație biologică sau zoologică, realizate după rețete combinatorii evocând arta manieristă. Aceste forme migrează ulterior în obiecte tridimensionale din ceramică și bronz.

Studies: 1954, he graduates from the Institute of Fine Arts Bucharest (student of Camil Ressu). Prizes: 1965, prize of the Union of Fine Artists for painting;; 1966, prize “Ioan Andreescu”; 1972, the grand prize of the Union of Fine Artists. He starts in the 1950s as a painter, with potraits and still lives largely influenced by the Romanian interwar period. After an exploratory modernist phase, after 1970 he would concentrate on two theme: suspended gardens and chimeras, abstract sculptures inspired by biology and zoology, realized in a mannerist style. The e forms migrate later to three dimensional objects made in bronze or ceramics.

VASILE GORDUZ (Trifești, Orhei, 1931—București, 2008). Studii: 1954—1961, IAP București (Boris Caragea). Membru UAP. Premii: 1972, premiul UAP pentru sculptură; 1977, premiul „Ion Andreescu” al Academiei Române; 2000, Ordinul „Steaua României” (în grad de Cavaler); 2003, premiul „Prometheus” pentru Opera omnia acordat de Fundația „Anonimul”. 1957, debut cu compoziția istorică Ștefan cel Mare. Opera sa rememorează fragmentar stiluri și epoci diverse: sculptura greacă preclasică, resturi arheologice dobrogene, statuara monumentală romană. Autor al unor lucrări de for public, dintre care se remarcă monumentul Împăratului Traian (Roma, Academia di Romania, și Sevilla).

Studies: 1954—1961, IAP (The Institute of Fine Arts) Bucharest (Boris Caragea). Member of UAP (The Union of Fine Artists). Awards: 1972, the UAP award for sculpture; 1977, the “Ion Andreescu” award of the Romanian Academy; 2000, Order of the Star of Romania (Knight); 200, the “Prometheus” award for Opera omnia given by the “Anonimul” Foundation. 1957, debut with the historical composition Ștefan cel Mare. His work recalls fragments of various styles and eras: Greek pre-classical sculpture, archaeological remains of Dobruja, Roman monumental statues. Author of several public artworks, the most noteworthy being the statue of Trajan (Rome, Academia di Romania, and Seville).

OSCAR HAN (București, 1891—1976). Studii: 1909—1914, Școala Națională de Arte Frumoase (Dimitrie Paciurea, Fritz Storck). 1927—1944; 1956, profesor la Catedra de sculptură și modelaj a aceleiași instituții. Premii: 1936, premiul I la concursul pentru statuile ecvestre ale regilor Carol I și Ferdinand I (neexecutate); 1937, Paris, Expoziția universală Arts et techniques dans la vie moderne, diploma de onoare; 1939, New York, Expoziția Universală, diploma de onoare; 1964, Maestru emerit al artei; 1968, Ordinul Meritul Cultural cl. I; 1971, Ordinul Muncii cl. I; 1972, Ordinul Steaua RSR cl. I. Membru fondator al Societății Arta Română; 1926, București, membru fondator al Asociației Grupul celor patru (cu N. Tonitza, Șt. Dimitrescu, Fr. Șirato). Stil monumental, cu volume monolitice și planuri energice care se asamblează riguros; opera sa are o precizie arhitecturală și o inconfundabilă inserție în contextul urban. Autor al numeroase lucrări publice și monumente (1936, Constanța, Anghel Saligny; 1939, București, Mihail Kogălniceanu, etc.); talentat critic de artă și memorialist.

Studies: 1909—1914, The National School of Fine Arts (Dimitrie Paciurea, Fritz Storck). 1927—1944; 1956, professor at the Chair of sculpture and modeling of the same institution. Awards: 1936, first prize of the competition for the equestrian statues of kings Carol I and Ferdinand I (not executed); 1937, Paris, the International Exposition of Art and Technology in Modern Life, honorary diploma; 1939, New York World’s Fair, honorary diploma; 1964, emeritus Master of arts; 1968, Order “Cultural Merit” cl. I; 1971, Order of Labour cl. I; 1972, Order of the Star of the Socialist Republic of Romania cl. I. Founding member of the Romanian Art Society; 1926, Bucharest, founding member of the Association “The group of the four” (with N. Tonitza, Șt. Dumitrescu, Fr. Șirato). Monumental style, with monolithic volumes and vigorously cut planes; his work has architectural precision and blends perfectly into the urban context. Author of numerous public monuments (1936, Constanța, Anghel Saligny; 1939, Bucharest, Mihail Kogălniceanu, etc.); talented art critic and memorialist.

GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI (Călinești, jud. Argeș / București). Studii: 1953—1959, IAP București (Cornel Medrea). Premii: 1960—1962, bursa Frederic Storck; 1966, Premiul UAP pentru sculptură; 1977, Premiul Simpozionului de sculptură, Oronsko; 1993, Premiul Academiei Române; 2001, Marele Premiu al Salonului de artă București. Stil abstract, arhaizant, cu trimiteri la obiecte etnografice și cu o vădită curiozitate față de modelul Brâncuși. Caracterul decorativ al operei devine tot mai evident de-a lungul carierei, care se împarte între atelier-simpozioane de creație în aer liber și lucrări monumentale de spațiu public.

Studies: 1953—1959, IAP (The Institute of Fine Arts) Bucharest (Cornel Medrea). Awards: 1960—1962, Frederic Storck grant; 1966, the UAP award for sculpture; 1977, the award of the Sculpture Symposium, Oronsko; 1993 — the award of the Romanian Academy; 2001, the Grand Prize of the Bucharest Art Salon. Abstract, archaistic style, with references to ethnographic objects and with a clear curiosity about the Brâncuși model. The decorative character of the work becomes more and more visible throughout his career, which is divided between his workshop, outdoor creation symposia, and monumental art in the public space.

ION IRIMESCU (Preuțești, Suceava, 1903—Fălticeni, 2005). Studii: 1924—28, București, Academia de Belle-Arte (Dimitrie Paciurea, Oscar Han); 1930—1932, Paris, bursier la Școala Română Fontenay-aux-Roses; Académie de la Grande Chaumière (Joseph Bernard). 1934—1936, Tinerimea Artistică. Activitate didactică: 1936—1938, Liceul „Aurel Vlaicu”, București; 1938—1940, Slatina; 1940—1950, profesor la Academia de Belle-Arte, Iași, din 1944 rector; 1950—1955, IAP Cluj-Napoca; din 1966 profesor la IAP București. 1955—1963, secretar al UAP; 1963—1968, vicepreședinte UAP; 1994, doctor honoris causa al Universității de Artă „G. Enescu”, Iași. 1975, se înființează Mueul de Artă „Ion Irimescu”, Fălticeni, din donațiile artistului. Premii: 1931, Paris, Salonul de primăvară, Mențiune de onoare pentru Autoportret; 1935, Premiul Fundației Simu; 1936, Premiul Hanul Ancuței; 1937, bursa Dimitrie Paciurea; 1943, Premiul C. Hamangiu al Academiei Române; 1954, Premiul de Stat; 1964, Artist al Poporului; membru onorific al Academiei Române. Artist longeviv, a schimbat câteva stiluri de-a lungul unei existențe centenare, de la un figurativism sec, de factură post-simbolistă, la realismul socialist al perioadei staliniste, la un decorativism moale în ultimele decenii de activitate – perioadă prin care a rămas cunoscut.

Studies: 1924—28, Bucharest, Fine Arts Academy (Dimitrie Paciurea, Oscar Han); 1930—1932, Paris, grantee at the Romanian School Fontenay-aux-Roses; Académie de la Grande Chaumière (Joseph

Bernard). 1934—1936, Artistic Youth. Teaching: 1936—1938, “Aurel Vlaicu” High School, Bucharest; 1938—1940, Slatina; 1940—1950, professor at the Fine Arts Academy, Iassy, rector starting from 1944; 1950—1955, IAP (the Institute of Fine Arts) Cluj-Napoca; from 1966 professor at IAP (the Institute of Fine Arts) Bucharest. 1955—1963, secretary of UAP (The Union of Fine Artists); 1963—1968, vice-president of UAP; 1994, doctor honoris causa of the “G. Enescu” University of Art, Iassy. 1975, the establishment of the “Ion Irimescu” Art Museum, Fălticeni, with the artist's donations. Awards: 1931, Paris, the Spring Salon, honorary mention for Self-portrait; 1935, the Simu Foundation Award; 1936, Hanul Ancuței Award; 1937, Dimitrie Paciurea grant; 1943, C. Hamangiu Award of the Romanian Academy; 1954, State Award; 1964, People's Artist; honorary member of the Romanian Academy. Long-lived artist, he went through several styles from austere post-symbolic formalism, to the socialist realism of the Stalinist time, to a soft decorativism in the last decades of his activity, for which he is most known.

ION JALEA

(Casimcea, 1887—București, 1983). Studii: 1903—1907, Școala de Arte și Meserii, București (Șt. Ionescu-Valbudea, Vladimir Hegel); 1911, termină Academia de Arte Frumoase, București (Dimitrie Paciurea); 1915, Paris, Académie Julien (Paul Landowski, Henri Bouchard). 1919—1922, Paris, Académie de la Grande Chaumière. Membru fondator al mai multor grupări artistice: Asociațiunea artistică (1913), Arta română (1918), Salonul artiștilor sculptori români (1918), Criterion (1932), Arta (1937). Premii: 1913, Premiul III, Salonul Oficial; 1929, Marele premiu pentru sculptură la Expoziția internațională, Barcelona; 1941, Premiul național; 1957, Artist al poporului; 1968, Erou al muncii socialiste. 1957—1969, președinte al UAP; 1963, membru al Academiei Române. Deține și funcții politice precum deputat în Marea Adunare Națională. Stil clasicizant, bazat pe un modelaj robust, influențat de Antoine Bourdelle. Tematică eroică, figurativism cu tentă narativă, fiind unul dintre sculptorii ce au adoptat în mod firesc realismul socialist. Autor a numeroase monumente, dintre care se remarcă Spiru Haret (1935, București, Piața Universității), sau George Enescu (1957, București).

Studies: 1903—1907, Arts and Crafts School, Bucharest (Șt. Ionescu-Valbudea, Vladimir Hegel); 1911, he graduates from the Fine Arts Academy, Bucharest (Dimitrie Paciurea); 1915—Paris, Académie Julien (Paul Landowski, Henri Bouchard). 1919—1922, Paris, Académie de la Grande Chaumière. Founding member of several artist groups: Asociațiunea artistică (The Artistic Association) (1913), Arta română (Romanian Art) (1918), Salonul artiștilor sculptori români (The Romanian Sculptors Salon) (1918), Criterion (1932), Arta (1937). Awards: 1913, Third Prize, The Official Salon; 1929, the Grand Prize for Sculpture at the Barcelona International Exhibition; 1941, the National Prize; 1957, People's artist; 1968, Hero of the socialist labour. 1957—1969, president of UAP (the Union of Fine Artists); 1963, member of the Romanian Academy. He holds political positions like deputy in The Great National Assembly. Classicist style, based on robust modelling, influenced by Antoine Bourdelle. Heroic themes, narrative formalism, being one of the sculptors who adopted socialist realism naturally. Author of numerous monuments, which include Spiru Haret (1935, Bucharest, Piața Universității), or George Enescu (1957, Bucharest).

FILIP MARIN (MARINESCU)

București, 1865—1928). Studii: București, Școala Națională de Arte Frumoase (Karl Storck); Roma, Academia de Arte Frumoase. Profesor la Școala de Belle Arte, București. Sculptor academist, cu tendințe simboliste. Genul preferat – portretul. Autor de monumente, sculpturi funerare, busturi. Compozițiile cu caracter simbolist au devenit cunoscute postum, fiind turnate în bronz după

versiuni de atelier (gips): Odihna, Sclav rănit, Durere, Sărutul, etc. Autor al unor monumente bucureștene (1905, Fântâna Cazzavillan; 1906, Parcul Carol, Nimfa adormită). A prelevat masca mortuară a lui Mihai Eminescu.

Studies: Bucharest, The National School of Fine Arts (Karl Storck); Rome, Fine Arts Academy. Professor at the Fine Arts School, Bucharest. Academic sculptor, with symbolist tendencies. Preferred style - the portrait. Author of monuments, funerary sculptures, busts. The symbolist compositions gained visibility after his death, being cast in bronze after workshop versions (gypsum): Sleep, Wounded Slave, Suffering, The Kiss, etc. Author of some monuments in Bucharest (1905, the Cazzavillan Fountain; 1906, Carol Park, The Sleeping Nymph). He took Mihai Eminescu's mortuary mask.

MATTIS-TEUTSCH HANS

(Brașov, 1884—1960). Studii: 1897—1901, Brașov, Școala profesională de stat pentru industria lemnului; 1901—1903, Budapesta, Școala Superioară de Arte Decorative; 1903—1905, München, Academia Regală Bavareză, Secția sculptură (Wilhelm Rümman, Balthasar Schmidt). 1909—1960, Brașov, profesor de modelaj la Școala profesională pentru industria lemnului. 1944—1945, fondează Gruparea artiștilor plastici din Brașov; primul președinte al filialei UAP Brașov. Pictor, grafician, sculptor, atașat avangardei internaționale de expresie germană (cercul revistei „Der Sturm”), și constructivismului maghiar (revista MA). Consistentă cu motivele vizuale din pictură, sculptura de mici dimensiuni a lui M.-T. reflectă asupra corpului uman într-un limbaj inspirat de formele decorative ale Artei 1900.

Studies: 1897—1901, Brașov, The State Professional School for the Wood Industry; 1901—1903, Budapest, the Superior School of Decorative Arts; 1903—1905, Munich, the Bavarian Royal Academy, Sculpture (Wilhelm Rümman, Balthasar Schmidt). 1909—1960, Brașov, professor of modelling at the State Professional School for the Wood Industry. 1944—1945, founder of the group of fine artists in Brașov; the first president of UAP (The Union of Fine Artists) Brașov. Painter, graphic designer, sculptor, attached to the German avant-garde (“Der Sturm” magazine) and the Hungarian constructivism (the MA magazine). Consistent with the visual motifs from his painting, the small sculpture is a reflection on the human body in a language inspired by the decorative forms of Art Nouveau.

CORNEL MEDREA (CORNELIU VIRGIL)

(Miercurea Sibiului 1888—București, 1964). Studii: din 1905, Zlatna, Școala de Arte și Meserii; 1909—1912, Budapesta. Școala Superioară de Arte Decorative, (J. Matray, G. Maroti, A. Ligeti). Lucrează în atelierul sculptorului Gy. Zala la Monumentul Mileniului. 1916—1918, mobilizat în grupul de artiști de pe lângă Marele Cartier General al Armatei. 1939—1964 profesor la Academia de Arte Frumoase, București. 1928, 1937, 1949, Bienala de la Veneția; 1929, Diploma de onoare, Expoziția Uiversală, Barcelona; 1937, Marele premiu, Expoziția Internațională, Paris; 1939, Premiul Expoziției Internaționale, New York; 1955, membru corespondent al Academiei Române; 1956, Premiul de Stat; 1957, Artist al Poporului. C. M. practică o sculptură de factură bourdeliană, cu volume grele, rotunjite, cu o concentrare gravitațională a formelor. Suprafețele sunt modelate subtil, umbrele sunt reținute, contează masivitatea compoziției, de factură vag primitivă.

Studies: from 1905, Zlatna, Arts and Crafts School; 1909—1912, Budapest, The Superior School of Decorative Arts (J. Matray, G. Maroti, A. Ligeti). He works on the Millennium Monument in the workshop of the sculptor Gy. Zala. 1916—1918, he is deployed in the group of artists by the Grand Army Headquarters. 1939—1964, professor at the Fine Arts Academy, Bucharest. 1928, 1937, 1949, The

Venice Biennial; 1929, Honorary Diploma, The Barcelona International Exhibition; 1937, Grand Prize, Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris; 1939, the New York World's Fair Award; 1955, correspondent member of the Romanian Academy; 1956, The State Award; 1957, People's Artist. C.M.'s sculpture is inspired by Bourdelle, with heavy, rounded volumes, outlining gravity. The surfaces are subtle, shadows are discrete, what matters is the massive, slightly primitive composition.

ION LUCIAN MURNU

(București, 1910—1984). Studii: 1930—1936, București, Școala Națională de Arte Frumoase (Oscar Han, Camil Ressu). 1938—1940, bursier Academia Română, Roma. Din 1943 predă la IAP București, fiind unul dintre cei mai apreciați profesori din istoria catedrei de sculptură. Premii: 1938 — premiul Anastase Simu; 1940, premiul Școlii Române de la Roma; 1946, Premiul la Salonul Oficial; 1967, medalia de aur a orașului Cerveteri, Italia. Sculptura lui e centrată pe figura umană, redată într-un limbaj epurat, cu stilizări pline de eleganță, influențate de plastica antică.

Studies: 1930—1936, Bucharest, National School of Fine Arts (Oscar Han, Camil Ressu). 1938—1940, grantee of the Romanian Academy, Rome. In 1943 he started to teach at the Institute of Fine Arts in Bucharest, becoming one of the most appreciated professors in the history of the chair of sculpture. Awards: 1938, the Anastase Simu award; 1949, the Romanian School in Rome Award; 1946, First Prize at the Official Salon; 1967, the golden medal of the city of Cerveteri, Italy. His sculpture is focused on the human figure, translated in a simplified language, with elegant stylised shapes, influenced by the antiquity.

NEAGU PAUL

(București, 1938—Londra, 2004). Studii: 1956—1959, Școala serală de desenatori tehnici; 1960—1965, IAP București (Octavian Angheluță). 1970 se stabilește la Londra. Din 1973 este profesor asociat la Hornsey College of Art din Londra (Middlesex University); 1975—1976, Royal College of Art, Londra; 1982, Concordia University, Montreal; Slade College, Londra. Premii: 1996, premiul guvernului japonez. Sculptura, pictura, desenul, obiectul și acțiunile formează la P. N. un continuum conceptual și de cercetare, cu motive care migrează dintr-un mediu într-altul. 1968—1969, primele „obiecte tactile”, producție care continuă și la începutul anilor 1970. 1969, Manifestul artei palpabile, care explică rolul simțului tactil și gustativ (seria de acțiuni Cake Man) în regenerarea artei. 1972, formează Grupul de Artă Generativă (GAG), o ficțiune cu care va produce mai multe expoziții și publicații. 1975, primul Hyphen (cratimă), obiect-sculptură care se dorește fără trecut sau filiație; 1983, începe seria de Sculpturi catalitice. Artă publică: 1997, București, Crucea secolului (bronz); 1999, Timișoara, Crucificare (inox); 2012, Londra, Parcul Owen's Fields, Edgerunner.

Studies: 1956—1959, the evening school of technical drawers; 1960—1965, the Institute of Fine Arts Bucharest (Octavian Angheluță). In 1970 he moves to London. Since 1973 he is an associated professor at Hornsey College of Art in London (Middlesex University); 1975—1976, Royal College of Art, London; 1982, Concordia University, Montreal; Slade College, London. Awards: 1996, the Japan Government Award. P. N.'s sculptures, paintings, drawings, objects, and actions form a conceptual and research continuum, with motives that migrate from one medium to another. 1968—1969, first “tactile objects”, a production that continues through the beginning of the 1970s. 1969, The Tactile Art Manifest, which explains the role of touch and taste in the regeneration of art (the Cake Man series of actions). 1972, he founds the Generative Art Group (GAG), a fiction with which he will produce several exhibitions and publications. 1975, the first Hyphen, object

- sculpture without a past or belonging; 1983, he starts the Catalitic Sculptures series. Public art: 1997, Bucharest, the Century Cross (bronze); 1999, Timișoara, Crucifixion (stainless steel); 2012, London, Owen's Field Park, Edgerunner.

IULIA ONIȚĂ

(Dorohoi, 1922—București, 1987). Studii: 1941—1943 Academia de Belle-Arte, Iași (Ion Irimescu); 1946, absolvă Academia de Belle-Arte, București (Cornel Medrea). Din 1963 predă la IAP București. Premii: 1966, Premiul II al UAP; 1968, Ordinul cultural cl. a IV-a; 1980, Premiul „Ion Andreescu” al Academiei Române; 1981, Premiul I, „Cântarea României”; 1985, Premiul revistei „Arta”. Debutază în plin realism socialist, cu portrete dedicate unor personaje generice (furnalistul, utecista, soldatul etc.), ce răspundeau cerințelor vremii. În anii 1960 produce o serie de figuri feminine stilizate. În anii 1970—1980, seria cea mai notabilă, nuduri feminine compacte, veritabile conglomerate de volume poliaxiale duse la limita abstracțiunii, dar păstrând o minimă sugestie anatomică. Artă publică: 1958, Oradea, Monumentul ostașului român; 1961, Eforie Nord, Tinerețe; 1969, Târgoviște, Coresi; 1974, Drobeta-Turnu Severin, Gărzile patriotice; 1977, Tg. Jiu, Ecaterina Teodoroiu; 1982, Baraolt (Covasna), Minerii.

Studies: 1941—1943 The Fine Arts Academy, Iași (Ion Irimescu); 1946, she graduates from the Fine Arts Academy in Bucharest (Cornel Medrea). Since 1963, she teaches at the Institute of Fine Arts in Bucharest. Awards: 1966, the Second Prize of UAP (The Union of Fine Artists); 1968, the Cultural Order cl. IV; 1980, the “Ion Andreescu” Award of the Romanian Academy; 1981, First Prize, “Cântarea României” (Praise of Romania); 1985, the Arta magazine award. She debuts in full socialist realism, with portraits dedicated to generic characters (the furnace worker, the politically engaged woman, the soldier, etc.), according to the requirements of the time. In the 1960, she produces a series of stylised feminine figures. In the 1970—80s, the most noteworthy series is the one of compact feminine nudes, conglomerates of polyaxial volumes bordering the abstract, but conserving minimal anatomic suggestions. Public art: 1958, Oradea, the Monument of the Romanian Soldier; 1961, Eforie Nord, Youth; 1969, Târgoviște, Coresi; 1974, Drobeta-Turnu Severin, the Patriotic Guards; 1977, Tg. Jiu, Ecaterina Teodoroiu; 1982, Baraolt (Covasna), The Miners.

DIMITRIE PACIUREA

(București, 1873—1932). Studii: 1890—1894, Școala de Arte și Meserii, București (Wladimir Hegel); 1895—1900, Paris, Școala de Arte Decorative și Industriale; Școala de Belle Arte (Gabriel Thomas, Jean-Antoine Injalbert); 1898—1899, Academia Julian (William Bouguereau, Gabriel Ferrier). Din 1909, profesor la Școala Națională de Belle-Arte și custode al Muzeului Theodor Aman. 1919, membru fondator „Arta Română”. 1924, Bienala de la Veneția. Premii: 1894, Mențiune onorabilă Expoziția Artiștilor în Viață; 1909, Premiul II, expoziția Tinerimii Artistice; 1909, 1910, Premiul al II-lea la Salonul Oficial de Pictură și Sculptură; 1914, Medalia cl. a II-a la Salonul Oficial de Pictură și Sculptură; 1927, Premiul Național pentru Sculptură (Himera văzduhului); 1929, Medalia de bronz „Marele premiu clasa a II-a” pentru Zeul războiului la Expoziția internațională, Barcelona. Artă publică: 1906, „Gigantul”, Parcul Carol I. Adept al simbolismului (Zeul războiului, Sfînxul, Pan), D. P. devine unul dintre cei mai importanți artiști ai modernității românești prin ciclul Himerelor. A căror originalitate de viziune și pregnanță plastică rămân neegale până în prezent.

Studies: 1890—1894, School of Arts and Crafts, Bucharest (Wladimir Hegel); 1895—1900, Paris, School of Decorative and Industrial Arts; Fine Arts School (Gabriel Thomas, Jean-Antoine Injalbert); 1898—1899, Académie Julian (William Bouguereau, Gabriel Ferrier).

Since 1909, professor at the National School of Fine Arts and curator of the Theodor Aman Museum. 1919, founding member of “Arta Română” (Romanian Art). 1924, Venice Biennale. Awards: 1894, honorary mention at the Living Artists Exhibition; 1909, Second Prize, Tinerimea Artistică (Young Artists) Exhibition; 1909, 1910, Second Prize at the Official Salon of Painting and Sculpture; 1914, Medal cl. II at the Official Salon of Painting and Sculpture; 1927, The National Award for Sculpture (Chimera of the Air); 1929, the bronze medal “The Grand Prize cl. II” for The God of War at the Barcelona International Exhibition. Public art: 1906, “The Giant”, Carol I Park. Follower of symbolism (The God of War, The Sphinx, Pan), D. P. is recognised as one of the most important modern artists of Romania due to his Chimeras series. Their original vision and plastic poignancy remain unequalled.

IOAN (JEAN) PÂRVAN

(București 1950—1998). Studii: 1974, absolvă IAP București. Se specializează în turnarea, prelucrarea și cizelarea formelor din bronz de mici dimensiuni. Tema unică a sculpturii sale este personajul ambivalent al clovnului, tratat într-o manieră elegant-decorativă, cu finisaje minuțioase. Artă publică: 1985, Simpozionul Sighet (Steaguri).

Studies: 1974, graduates from the Institute of Fine Arts in Bucharest. He becomes a specialist in casting, processing and polishing small bronze shapes. His only theme in sculpture is the ambivalent character of the clown, treated in an elegant decorative manner, with fine finishings. Public art: 1985, the Sighet Symposium (Flags).

MILIȚA (MILITZA, MELANIA NICOLAEVICI) PETRAȘCU (OJOGA)

(Chișinău, 1892—București, 1976). Studii: 1907—1909 Școala de Arte Stroganov, Moscova; 1909, litere și filosofie, Institutul Bestujev, Sankt Petersburg; 1910, Academia de pictură, München; 1910—1914, Paris, în atelierul lui Antoine Bourdelle și Henri Matisse; Académie de la Grande Chaumière (Felix Vallotton); 1919—1923, lucrează în atelierul lui Brâncuși. Premii: 1939, Premiul Elena și Gh. Vlasto pentru sculptură al Academiei Române; 1972, Marele Premiu al UAP. Membră a grupărilor de avangardă „Contemporanul”, „Grupul nostru”, „Criterion”, M. P. a fost una dintre cele mai importante personalități ale artei interbelice, colaboratoare a lui Marcel Iancu, autoare a unui număr impresionant de lucrări în cele mai diverse tehnici (modelaj, cioplit, sgraffito, desen, pastel, linogra-vură, mozaic). Se remarcă prin portretistica care se concentrează asupra unor personalități culturale ale vremii, și prin caracterul neconvențional al redării figurii feminine. Autoare a numeroase lucrări de for public, între care se distinge Monumentul Ecaterinei Teodoroiu (Tg. Jiu, 1936).

Studies: 1907—1909 The Stroganov Fine Arts School, Moscow; 1909, literature and philosophy, the Bestujev Institute, Sankt Petersburg; 1910, The Painting Academy, München; 1910—1914, Paris, in the workshops of Antoine Bourdelle și Henri Matisse; Académie de la Grande Chaumière (Felix Vallotton); 1919—1923, works in the workshop of Brâncuși. Awards: 1939, Elena și Gh. Vlasto Award for sculpture, of the Romanian Academy; 1972, the Grand Prize of UAP (The Union of Fine Artists). Member of the avant-garde groups “Contemporanul” (the Contemporary), “Grupul nostru” (Our Group), “Criterion”, M. P. was one of the most important personalities of the interwar art, she collaborated with Marcel Iancu, author of an impressive number of works ranging a wide variety of techniques (modelling, carving, sgraffito, drawing, pastel, linocut, mosaic). She stands out through her portrait art, which focuses on cultural personalities of the time, and through the non-conventional character of the feminine figure. Her extensive work in public art is dominated by the Monument of Ecaterina Teodoroiu (Tg. Jiu, 1936).

FREDERIC (FRITZ) STORCK

(București, 1872—1932). Studii: 1888—1893, București, Școala Națională de arte Frumoase (Ioan Georgescu); 1893—1897, München, Akademie der Bildenden Künste (Wilhelm von Rümman). Din 1899, activ în București, numeroase comenzi de portrete oficiale (Ion Heliade Rădulescu, Ion Ghica, Spiru Haret, Anastase Simu, Al. Macedonski), monumente funerare (Cavoul Gheorghieff, 1903—1905), scene de gen (Pe gânduri, Tristețe, Țigancă). Din 1906, profesor la Școala de Arte Frumoase, București. Expune a majoritatea Saloanelor Oficiale și la expozițiile Tunerimii Artistice (unde e membru fondator). Personalitate marcantă a școlii de sculptură din România, consolidând tendința academistă și promovând o manieră de lucru impecabilă tehnic și riguroasă în compoziție.

(București, 1872—1932). Studies: 1888 - Bucharest, School of Fine Arts (with Ion Georgescu); 1893—1897, Munich, Akademie der Bildenden Künste (Wilhelm von Rümman). Active in Bucharest starting 1899, commissions for official portraits (Ion Heliade Rădulescu, Ion Ghica, Spiru Haret, Anastase Simu, Al. Macedonski), funerary monuments (Cavoul Gheorghieff, 1903—1905), genre sculpture (Il Pensieroso, Sadness, Gypsy woman). Starting 1906, he is a professor at the School of Fine Arts (where he is a founding member, following the steps of his father Karl Storck). Major personality of the Romanian school of sculpture, where he reinforces the academic tendency and he advocates an exemplary work from a technical and compositional point of view.

ION VLASIU

(Lechința, jud. Mureș, 1908—București, 1997). Studii: 1921—1926, Târgu-Mureș, Școala de Arte și Meserii; 1928—1931, Cluj-Napoca, Școala de Belle-Arte (studiază cu Romul Ladea, Alexandru Popp, Catul Bogdan). 1938—1939, profesor la Academia de Arte Frumoase din Timișoara; 1943—1946, inspector al artelor pentru Transilvania; 1963—1966, redactor șef al revistei „Arta”. Premii: 1939, Premiul Expoziției ASTRA, Cluj-Napoca; 1940, Premiul Adamache pentru literatură al Academiei Române pentru romanul autobiografic Am plecat din sat; 1942, Premiul pentru sculptură al Anastase Simu pentru lucrările expuse la Salonul Oficial; 1980, Premiul UAP; 1993, Doctor Honoris Causa al Universității din Cluj-Napoca. I. V. pendulează între imagini abstracte, cu un caracter violent, frust, și un figurativism stilizat, anti-caloil. Modelator, cioplit, pictor, scriitor, artistul edifică o lume unde energia materiei se situează mai presus de frumusețea compoziției și logica materiei. Ceramica, lemnul și piatra sunt tratate nediscriminat, la fel, lucrările fiind purtătoare ale unui mesaj spiritual fără apartenență culturală determinată.

Studies: 1921—1926, Târgu-Mureș, School of Arts and Crafts [Școala de Arte și Meserii]; 1928—1931, Cluj-Napoca, School of Fine Arts [Școala de Belle-Arte] (pupil of Romul Ladea, Alexandru Popp, Catul Bogdan) 1938—1939, professor at the Academy of Fine arts in Timișoara; 1943—1946, inspector for the arts for Transylvania; 1963—1966, editor in chief of the “Art” [“Arta”] magazine. Prizes: 1939, Prize for the ASTRA exhibition, Cluj-Napoca; 1940, “Adamache” for literature of the Romanian Academy for his autobiographic novel I left the village [Am plecat din sat]; 1942, Prize for sculpture Anastase Simu for his works shown at the Official Salon; 1980, UAP Prize; 1993, Doctor Honoris Causa of the University in Cluj-Napoca. I. V. oscillates between abstract images, of violent, crude nature and a stylized antidecorative figurativeness. Modeller, carver, painter, writer, the artist builds a world where the matter's energy is above the beauty of the composition and the logic of the material. Ceramics, wood and stone are used, and the works bear a spiritual message with no cultural determination.

Autorii

The authors

Călin Dan

Scriitor, artist, curator, licențiat în istoria și teoria artei. Dobândește recunoaștere internațională ca membru al grupului subREAL și ca autor al proiectelor pe termen lung *Arhitectura Emoțională*. După 1989 a fost consultant al fundațiilor Mondrian și Pro Helvetia redactor șef al revistei „Arta”, director artistic al Centrului Soros pentru Arta Contemporană București, director artistic la compania Lost Boys Interactive Media, Amsterdam. În prezent este directorul Muzeului Național de Artă Contemporană — MNAC și profesor invitat la Universitatea de Arte București. Opera sa a fost prezentă în bienalele de la Veneția, Sao Paolo, Istanbul și Sydney, precum și în festivalurile Ars Electronica, Linz; Dutch Electronic Arts Festival, Rotterdam; Media, film and video Osnabruck; Kurzfilmtage, Oberhausen; OSTranenie. Video Forum an der Stiftung Bauhaus Dessau; ZKM Karlsruhe, etc. A primit premiul special al Festivalului de film Experimental Split (2000) și premiul Videonale Bonn (2001). Activitatea sa curatorială include expoziții și cercetări asupra operei lui Horia Bernea, Liviu Stoicoviciu, Alexandru Chira, Ion Bitzan, Deimantas Narkevicius, Jiri Kovanda.

With a background in Art History and Theory, he is active as a writer, visual artist and curator. A founding member of the post-conceptual group subREAL, and leader of the long-term art-&-research project *Emotional Architecture*. Formerly an advisor to the Mondriaan Fund and to Pro Helvetia, chief editor “Arta” magazine, artistic director to the Soros Centre for Contemporary Art. He was involved with the creative industries as art director for the Dutch media company Lost Boys. Currently director of the National Museum of Contemporary Art — MNAC and guest professor at the Art University Bucharest. His work was showcased at the biennales of Venice, Sao Paolo, Sydney, Istanbul; at Ars Electronica, Linz; DEAF (Dutch Electronic Arts Festival), Rotterdam; Media, film and video festival Osnabruck; Internationale Kurzfilmtage, Oberhausen; OSTranenie. Video Forum an der Stiftung Bauhaus Dessau, Videonale Bonn, ZKM Karlsruhe, etc. Recipient of the special prize at the Experimental Film Festival, Split (2000); and of the Prize Videonale Bonn (2001). His most recent curatorial work includes solo shows and textual analysis focusing on the work of Horia Bernea, Liviu Stoicoviciu, Alexandru Chira, Ion Bitzan, Deimantas Narkevicius, Jiri Kovanda.

Sandra Demetrescu

Cu o specializare în istoria și teoria artei și foto-video, a curatoriato expoziții în galerii, muzee și spații independente din România și a publicat în cataloage și reviste de specialitate. A colaborat cu și a făcut stagii la instituții precum Muzeul Peggy Guggenheim din Veneția (2012), ZKM Karlsruhe (2014), Pavilionul României de la Bienala de la Veneția (2013, 2015). Din 2016 activează, împreună cu Dragoș Olea, în cadrul KILOBASE BUCHAREST, unde a co-curatoriato proiecte în țară (seria *Convulsion Ltd.*, 2016) și străinătate (*We are all lichens*, Festivalul Supersimetrica, Madrid, 2018). În prezent este curator-șef și coordonator de producție la Muzeul Național de Artă Contemporană din București (MNAC).

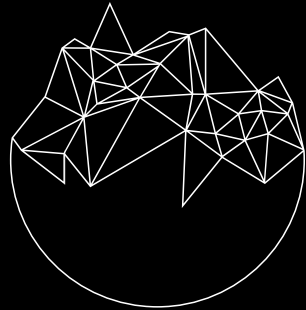
With a background in art history and theory and photography / video, Sandra Demetrescu curated various exhibitions in galleries, museums and independent spaces across Romania and published in art catalogues and magazines. She collaborated with and made internships in institutions like: the Peggy Guggenheim Collection in Venice (2012), ZKM Karlsruhe (2014), the Romanian Pavilion at the Venice Biennale (2013, 2015). Starting 2016 she activates, together with Dragoș Olea, under the KILOBASE BUCHAREST moniker and co-curated projects at home (the *Convulsion Ltd.* series, 2016) and abroad (*We are all lichens*, Supersimetrica Festival, Madrid, 2018). She is currently chief curator and production manager at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest (MNAC).

Celia Ghyka

Este cercetător, curator independent și teoretician al arhitecturii. Expertiză în organizarea de evenimente, expoziții, scriere și cercetare academică, muncă editorială și diplomație culturală. Cercetările și interesele sale se referă la spațiul public, monument, memorie, artă și psihanaliză, artă contemporană și arhitectură, memorie colectivă, istoria artei, istoria socială a arhitecturii – teme pe care le-a abordat în articole și publicații academice internaționale și din România, precum și în calitate de lector pentru cursuri post-universitare și conferințe. A lucrat în Luxemburg și România și a participat în grupuri de lucru trans-disciplinare și internaționale. Actualmente conferențiar universitar la Universitatea de Arhitectură Ion Mincu, București, unde predă cursuri și seminarii de teoria arhitecturii și istoria artei. Membru în Comisia Națională pentru Monumente de For Public (2013—2017). Alumna a Colegiului Noua Europă din București (2002—2003 și 2011—2012), bursier post-doc al Academiei Române (2014—2015) și alumna Getty Research Institute din Los Angeles (2018—2019).

Is an independent curator, architectural theorist, researcher and academic based in Bucharest, Romania. Adept in organising events, curating exhibitions, writing and managing cultural projects, as well as editorial work and cultural diplomacy, she worked in Luxembourg and Romania, and participated in international curatorial groups. Her interests refer to contemporary public space, monument, collective memory, art and psychoanalysis, the intersections between contemporary art and architecture, art history, post-communism, the social history of architecture, themes that she has approached in several writings published in Romanian academic journals and books, as well as through exhibitions and cultural projects. Member of the National Commission for Public Monuments (2013—2017). She is currently an Associate Professor at the “Ion Mincu” University of Architecture and Urbanism, where she teaches art history and architectural theory, as well as an alumna of the New Europe College (Institute for Advanced Studies, 2002—2003 and 2011—2012), and of the Getty Research Institute in Los Angeles (2018—2019).

PIATRA ONLINE



Pavilionul Central REPUBLICA.
Despre umbre în sculptură este
susținut de PIATRA ONLINE

