constantin hostiuc

Degringolada chipurilor cetăţii

BUSTURI BUCUREŞTENE

Editura Universitară „Ion Mincu”, București
2024

consultanți științifici
prof. dr. Alexandru Petrișor
prof. dr. arh. Cerasella Crăciun

DTP, editare: Constantin Hostiuc
toate fotografiile aparțin autorului

foto copertă: bust Corneliu Coposu, autor Adrian Lefter
coperta: Maria Horătău-Hostiuc

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
HOSTIUC, CONSTANTIN
Degringolada chipurilor cetății : busturi bucureştene /
Constantin Hostiuc. - Bucureşti : Editura Universitară „Ion Mincu", 2024
ISBN 978-606-638-387-5
725.94
711

Lucrarea de față reprezintă strict punctul de vedere al autorului.
Responsabilitatea lucrării îi revine în întregime autorului, atât în ceea ce priveşte conținutul, cât şi forma.
Toate drepturile rezervate. Nici o parte din această publicație nu poate fi reprodusă, stocată sau transmisă prin orice mijloace de natură electronică, mecanice, de copiere, înregistrare sau alte forme fără permisiunea scrisă a autorului şi a editurii.

© 2024, Editura Universitară „Ion Mincu", București,
Str. Academiei nr. 18-20, Sector 1, cod 010014
tel: +40.21.30.77.193; https://editura.uauim.ro/

CUPRINS

4... Introducere. Despre o memorie care nu mai este demult doar intelectuală

24... Preocupări literar-profesionale vs realitate: despre o artă urbană... care nu există

46... Despre bust. Discurs liber profesional
46...a) CE ESTE BUSTUL? Încercări de definiție
48...b) PROPUNERE DE METODĂ
62...c) SCURTĂ ISTORIE A BUSTURILOR ÎN ROMÂNIA ȘI ÎN CAPITALĂ,
62..... c1 / Perioada 1800 – 1950, premodernism, modernitate
82..... c2 / perioada 1950 – 1989, Comunism și artă aproximativă
94..... c3 / Perioada post 1990, artă și libertate
98...d) PORTRET ȘI ASEMĂNARE – FIZICĂ ȘI / SAU SPIRITUALĂ
108...e) DESPRE FRAGMENTARE
116...f) MĂRIME ABSOLUTĂ ȘI MĂRIME RELATIVĂ
130...g) ÎNTÂLNIREA CU CEI ASEMENI NOUĂ...
134...h) ÎN DIALOG CU MATERIALITATEA
140...i) DESPRE SOCLU – despre cum arta se monumentalizează și devine parte din oraș
154..... Concluzie preliminară. Busturile Capitalei – stare de fapt

156... Capodopere, opere de platou, mari ratări

184... În loc de concluzii, o întrebare: ce s-ar mai putea face?

191... Bibliografie
194... anexa 1, chestionar
201... anexa 2, fișe personaje și date monumente

Autorul dorește să aducă mulțumiri pentru sfaturi, îndrumări și observații
prof. dr. arh. Mariana Eftenie, prof. dr. arh. Ana Maria Dabija, prof. dr. arh. Hanna Derer,
prof. dr. Costin Popescu, ing. dr. Elena Dinu, lect. dr. Roland Vasiliu

Un monument depinde de locul anumit (pe) care-l alegi, de cum va răsări și va apune soarele asupra lui, de materia înconjurătoare. (...)
De-abia având aceste date, îți alegi materialul și studiezi forma ce va trebui să se lege perfect cu natura și să-i fixeze monumentalitatea.

Constantin Brâncuși

Se dedică memoriei
literatului, profesorului
și mentorului sucevean
Gheorghe Cojocaru

Motivație-preambul
Străin în oraşul meu, străin de oraşul meu

DESPRE O MEMORIE CARE NU MAI ESTE DEMULT DOAR INTELECTUALĂ

Am puţine locuri şi momente în care mă simt ocrotit, îmbrăţişat, bucurat de Bucureşti.
Arhitectura lui, mai ales cea a ultimilor 25 de ani, îmi transmite mai curând alura decrepită şi modul de a fi al unui bătrân cândva nobil, sau cel puţin de stirpe boierească, azi suferind de multe boli, neputincios spre a se apăra de protezările zidite pe care inculţii şi avarii lui strănepoţi le intitulează pompos „dezvoltări", în fapt, cronice tumori gros fardate, maladii al căror rost pare să fie doar a umfla unele pungi pe seama buhăirii neîncetate a chipului cetăţii.
Mii de kilometri pătraţi de urbe au fost deşertificaţi plătind tribut intereselor imobiliare şi zeului maşină, copacii cad nemilos sub securile gâzilor slujbaşi ai primăriilor, te loveşti zilnic de tot felul de fantezii „artistice" iute răsărindu-ţi în cărare unde te aştepţi cel mai puţin, fie ele cumpărate din bâlciul Europii chinezeşti de la marginea târgului, fie producte de mâna a treia fericind vreun „scluptor" cu atât mai primitor de comenzi cu cât a fost mai refuzat de artă...
Lăcaşuri de cultură – altădată, mărci majore ale oraşului, veneau tineri din Ploieşti să vadă un film la „Scala" sau la „Patria" – au fost închise din pură și semeață aroganță, şi parcă-ţi vine să râzi (dar nu e râsul tău!) când ţi se spune că o bucată zdravănă a unui mare parc (Ioanid) a fost „retrocedată", o altă halcă de parc (IOR) ar despăgubi ciudat un revoluţionar de prin Vrancea, ori că Parcul italian era cât pe ce să fie vândut în 2007, clădiri ridicate aiuristic şi în logica „faustrecht" (Tower Plaza) sau care ucid spaţii în chiar centrul oraşului (Clădirea Radio) nu declanşează

nicio emoţie ori tresărire legală... *status quo-ul* orașului e un tot tragicomic care zace într-o zeamă complice de delăsare incultă&impotenţă decizională, decădere profesională şi ilegalităţi, larg îngăduite de zicerea tembelă a unui prea-grăbit la deschisul gurii arhitect: „Bucureştiul nu are nevoie de Comisie Estetică!”... nedumerirea interogatorie „Atunci, ce nevoie mai are de arhitecţi?” aproape că-ţi vine pe buze, nechemată...
Prea arare, pe ici-pe colo, mai răzbeşte inteligenţa unei propuneri, calmul generos al câte unei case, o piaţetă ori un parc „nemerite” spre folosul omului simplu, doritor doar să trăiască decent, alura graţioasă a vreunui monument. În rest, totul se produce şi se consumă într-o goană bolnavă după multe, cât mai multe kile de parizer – cam acesta pare a fi nivelul de „profesionalism” dorit de mai marii și mai

Clădirea Radio, un dublu eșec urbanistic-arhitectural: o funcțiune inutilă care a pietrificat locul, transformată, post 1989, într-un maidan parazit.



tarii zilei şi gradul de orizont de succes după care pare că tânjeşte toată lumea implicată în devenirea Capitalei.

Bineînţeles, apare imediat şi nedumerirea legată de utilitatea acestei încă-o-carte-despre-suferinţa-comună-ca-bucureştean – cui va folosi ea? De ce o scrii?
Răspunsul nu e complicat, deşi presupune tresărire emoțională a patriotism local, îndoită reflecție, un grad de complexitate pe care adevărul trăirii și calitatea acestui oraș îl merită măcar discutat.
Întâi, pentru că iubeşti acest oraş şi îi simţi forţa mare, bună, pe care a avut-o odată, statura aceea cu vagi urme imperiale ori măcar domneşti – şi-ţi spui că un astfel de destin nedrept a la Belizarie merită să mai aibă o şansă, fie ea şi de ordinul purei speculaţii sau a intervenţiei divine, cumva... (ca și istoria României, şi aceea a Bucureştiului a fost de multe ori marcată de graţia unui providenţial Deus ex machina).
Al doilea, pentru că, **intelectual vorbind, eşti dator să crezi în mai binele pe care, târâş-grăpiş, îl poţi aduce semenilor prin oricât de minimul efort.** Or, nu poţi reface ceva, nu poţi propune ceva dacă nu încerci să ai o minimă judecată critică asupra acelei realităţi „spre schimbare”. O bună parte din vina pentru halul Bucureştilor de azi stă în prea multa îngăduinţă a unor oameni care nu au ştiut ori nu au fost în stare să spună „NU. Pentru că...”
Al treilea, în fine, pur şi simplu **pentru apărarea breslei** (din care, nota bene! nu fac parte, a) **arhitecţilor**. Nu odată, am fost admonestat de varii persoane (deloc inculte) cum că „arhitecţii sunt de vină pentru starea proastă a oraşului.” Poţi nega aşa ceva atunci când ştii că şi „rezidenţialul” cartier Pipera, şi Tower Center, şi alte mii de constructe au fost, totuşi, concepute și zămislite de vreun arhitect, contrasemnate de arhitecţii-şefi de Sector sau ai Primăriei Generale, asta după încuviinţarea arhitecţilor din Comisia Tehnică de Avizare a Primăriei, şi, în fine, au şi fost realizate de arhitecţi? Nu foarte credibil – cu o mică, dar necesară precizare: cei care decid în ultimă instanţă ridicarea sau interzicerea ridicării unei clădiri sunt

„referenţii de specialitate” ai Primăriei / Primăriilor si consilierii, oameni de un pauper al şcolarităţii abia comparabil cu nivelul oricărui elev normal „de la ţară”. Şi tot ei, alături de greu plătita şi la fel de greu justificabila Inspecţie a Construcţiilor sunt responsabili de condiţiile de realizare, de modalitatea prin care se acceptă ca produse profesionale oprdinare să apară în oraş, ca şi de proasta amplasare a multor case sau monumente, care te condamnă pe viață cel puțin la suferință estetică, dacă nu și la agresiuni repetate din partea noilor construcții tupeiste.
Sigur, nu poate fi tăgăduit faptul că există multă arhitectură „proaspătă” de un nivel mediocru în Bucureşti, ilustrând teribil de clar faptul că lipseşte, la nivel de Capitală, o viziune urbană asupra dezvoltării reale a oraşului, şi atunci apar experţii „intervenţionişti” care, de regulă, pe seama oraşului, rezolvă „favorabil” problemele

Tower Center, o inserție abuzivă ostilă, respinsă de oraș poate și pentru zgârcenia de a nu fi oferit locuitorilor zonei un nivel sau două, ca loc comunitar de deschidere și interacțiune socială



unor particulari. De aici, printre altele, conştiinţa bucureşteanului că se află efectiv la cheremul decidenţilor Primăriilor şi a celor care folosesc banul ca argument de forţă (chiar şi în faţa arhitecţilor specialişti, atunci când se poate), de aici lipsa lui de încredere în „mediile profesionale şi legale (ce încredere în reprezentanţii autorităţilor poţi avea atunci când lângă o casă de 3,5 m înălţime, primăria Sectorului 4 avizează o constructă de 13,5mh, iar Poliţia (????) răspunde oficial că „a fost respectată Legislaţia?"). Întreagă această „stare de lucruri" arată fără niciun fel de dubiu că astăzi, în 2024, locuitorul Capitalei unei ţări relativ importante din „constelaţia" UE, bucureşteanul de rând, trăieşte mediocru într-o civilizaţie satisfăcătoare a locuirii, supus pumnului interpretării Legii şi fără niciun orizont cultural real în oraşul destinului lui. Dar cel mai mult – iar volumul porneşte tocmai de la această premisă – supără faptul că **extrem de puţină lume, de la dezvoltator, trecând prin şi peste arhitecţi şi până la seraiul primăriilor îşi mai pune la modul real problema nevoilor cetăţeanului de rând.**

Nu voi recurge, aici, la argumentele care ar urma simplei observaţii „Arhitectura de azi şi judecarea ei pornesc de la premisele staturii şi argumentaţiei afectate omului sănătos psihic şi fizic.", care ar putea îndrepta firul discuţiei către atenţia pe care decidenţii şi profesioniştii zidirii o acordă celor care nu corespund normelor uzuale de sănătate fizică şi morală. Căci până la marile probleme teribil de reale ale celor handicapaţi sau suferind de diferite anomalii / particularități existenţiale (şi numărul acestor „speciali" este însemnat)

– nu avem locuri de calitate (nici închise, nici publice) pentru copii, mici şi mari;

– acceptăm ca educația copiilor noștri să se facă în şcoli comuniste la chip şi structură, abia dacă vopsite zglobiu pe fațade, dar în săli de studiu unde copiii stau tot ca sardinele, pre-experimentând viaţa „la cameră";

– ne lipsește elementara știință de a face parcuri sau scuaruri care să mulțumească la nivel elementar un cetățean;

– nu avem parcuri bine echipate sau specializate pentru copii;

– nu avem centre culturale decente, biblioteci moderne şi accesibile;

– nu mai avem terenuri de sport disponibile gratuit, în ciuda impozitelor foarte mari plătite de cetăţeanul Capitalei;
– nu avem spaţii culturale sau pieţe urbane nici măcar de nivel balcanic ori european, ţări precum Albania sau Ungaria ne pot umili la acest capitol;
– nu avem spaţii comunitare și publice bine definite;
– nu avem o artă publică nici măcar comparabilă cu cea din oraşele din fosta Rusie.
... aşa cum nu avem o strategie de ţară, o strategie educațională sau de cercetare funcționale, nu avem nici măcar o definiţie de lucru a oraşului: cum am putea vorbi, aşadar, de o direcţie sau de o dimensiune spirituală a Bucureştilor?

Pornind de la toate acestea, scriu această carte-studiu despre arta monumentului

Vecinătăți bucureștene împotriva naturii (profesionale):
casă parter și, lipită de ea, bloc-siloz de 4 etaje



în oraş (de această dată, despre busturile lui) încercând, de fapt, să(-mi) răspund câtorva întrebări:
1. De ce resimt puternic negativ starea de azi a oraşului? (Un răspuns în 4 cuvinte ar fi, poate de, ajuns: Pentru că este dominantă?)
2. În ce stare de dialog mă aflu cu ideea „demnităţii" de a locui într-un mare oraş sau de a-i fi oaspete?
3. Cum ajută arta monumentală (aici, statuara mică, publică) schimbarea în bine a Bucureştilor?

1. Cum îmi trăiesc vitregia oraşului?
Contactul propriu cu oraşul acesta, asemănat cândva, pe tipar Belmondo, cu „Făt Frumos cel urât", se petrece sub presiunea celor trei poziţii pe care le asum ca locuitor al cetăţii.
Eul personal – corporal, psihologic şi spiritual, care în felul lui, lucrează în direcţia „devenirii întru mai bine" a propriei personalităţi, cu scopul atingerii gradului de împlinire în sens superior, spre un mai înalt azi decât ieri, mâine decât azi. Mă aflu aici, am ales să trăiesc aici, ca motivație intelectuală, pentru că simt că bogăția acestui oraș mă poate împlini.
Idealul trăirii sau așezării într-un loc implică ideea că pot deveni mai bun, mai înţelept, mai disponibil la modul „ajutor întru umanitate" pentru ceilalţi, mai fermecat de acest oraş atunci când contactul dintre mine şi „el" m-ar pune în starea de a-i aprecia binele şi frumosul existent în el: de la primul pas pe stradă către muncă, ar trebui să pot întâlni persoane optimiste, dacă nu de-a dreptul mulţumite sau fericite, un trotuar curat şi reparat, un trafic măcar suportabil, piste de biciclete cât de cât coerente, un transport public decent, clădiri vechi şi noi de calitate către care să mă îndrept cu admiraţie şi respect, o suită de locuri de recunoaştere – monumente publice sau obiecte de artă – de bună calitate, parcuri îngrjiite, animale cu stăpâni responsabili, şantiere din oraş care să arate respect maxim pentru cetăţean, mobilier urban care să-mi permită o surtă şedere pentru a-mi oferi prilejul

ca, un minut, să mă pot bucura, câtuşi de puţin, de grija care mi se arată de către edili pentru întreţinerea binelui meu intim de fiecare zi.
Or, dimpotrivă: cum în ultimii 25 de ani, fiecare ieşire în oraş îmi este, prin penibilele non-realizări care mă izbesc în / peste faţă şi în suflet, prilej de amărăciune şi scufundare în depresie, am ajuns la „normalitatea" unei crispări de stare de luptă de gherilă, de conflict, de aflare permanentă în gardă ca să pot suporta întâlnirea cu încă un rateu artistic, arhitectural sau urban proaspăt-deşertat aici de care, încă o dată, nu m-am putut feri. Rateu pe care – obiect de arhitectură sau de artă – va trebui să-l suport până la despărţirea fizică de acest oraş: realizăm foarte greu (poate că, robi ai acestei umiliri prin dispreţul faţă de nevoile şi dorinţele noastre, nici măcar nu mai suntem în stare să conştientizăm aceasta), că respectivul item-„minune" ne va bântui mereu, cu plusul lui de rău,

Piața Francofoniei, un rateu reprezentațional, și prin amplasare (zona nu are nicio urmă de cultură-cadru franceză), și prin volumetrie (minusculul ansamblu nu exprimă ideea de grandoare specifică unei piețe festive și nici nu oferă privitorului un loc optim de vizualizare,)



imaginaţia, mintea, viaţa cea de toate zilele pentru scurta noastră eternitate legată de această urbe. Personal, consider un afront impardonabil din partea politicului să mă oblige să contemplu imaginea îngrozitor de marelui poet Păunescu în Parcul Grădina Icoanei (este un abuz al municipalității și al celor care au măsluit avizul de amplasare violul mental și valoric de a mă obliga să asociez monștrilor sacri de la Teatrul Bulandra bustul unui poet poate popular, dar mediocru, și un încă și mai nepermis rapt cel de a permite ca bustul aceluiași Păunescu din Cimitirul Bellu să afecteze imaginea și memoria lui Eminescu!)
Și încă: cum să uiţi vreodată momentul în care, ieşind de la Cimitirul Bellu chiar după înmormântarea unui foarte apropiat prieten, ochii ţi s-au lovit de teleguţa-mocăniţă mândră de ea cum că reprezintă „Sectorul 4" şi de dinozaurul grăsuţ de iarbă... şi, desigur eliberându-te de presiunea momentului prin care tocmai ai trecut, dar stimulat de infantilul obiectelor de joacă, ai început să râzi isteric-incontrolabil, spre ruşinea ta şi spre indignarea tuturor? (Între timp, și macro-jucăria trenuleț, și grozăvia animalieră au dispărut, făcând loc OZN-ului tehno *second-hand* al nodului de transport care se dorește semn de teribil progres al locului și zonei, reușind să îngroape circulația pietonală și să suprime culturalitatea zonei).

Eul de „cititor avizat" al realităţii lui
Voi porni de la un fapt pe care îl găsesc elementar, dar care este mereu, cel mai probabil dintr-un ghem de interese prost mascate, ocultat sau disprețuit întru minimizarea acţiunii pe care construitul unui oraş îl are asupra cetăţeanului: graţie internetului, călătoriilor, cărţilor şi chiar al unor bune reportaje profesionale despre construcţii şi arhitectură (Digi World, Arte s.a.), **nivelul de informare al cetăţeanului bucureştean asupra stării de fapt a oraşului pe care îl locuieşte A CRESCUT SIMȚITOR.** Ca atare, el poate și face comparații: nu, nu cu Paris, Londra sau Viena, ci cu mult mai megieșele orașe-capitale Budapesta, Belgrad, Sofia, comparații care, pe scurt spus, nu ne fac cinste ca români edili sau artiști și nu avantajează absolut deloc „competența" primarilor și a primăriilor Capitalei.

În loc de a se deschide, însă, spre o comunicare reală, în loc de a face şedinţele de urbanism publice sau chiar televizate în direct, pentru ca acest cetăţean-plătitor-de-impozite să fie bine, rapid şi corect informat despre ceea ce se petrece în oraşul său sau chiar pe strada sa, onoratele conduceri ale Capitalei, conservându-şi atent și prin orice mijloace de izolare auto-suficienţa atotștiutoare, au reuşit să deprindă bucureşteanul simplu să accepte să i se servească tot felul de explicaţii fie în păsărească jargonului legal, fie, de la arhitecţii prieteni ai acestora, spumegoase „lămuriri absconse" în limba profesională asupra construitului actual, ambele condescendent motivate de ideea că omul de rând, cetăţeanul, e neştiutor, prost informat, chiar stupid, câteodată, „și de ce te-ai coborî la nivelul lui" (scurtă aducere-aminte strict pentru arhitecți – **a educa poporul este prima datorie a unui profesionist al cetății**, așa că dacă tovarășii de partid pot rămâne indiferenți la acest

Unul din numeroasele maidane din zona Unirii, detaliu cu natură.



mic detaliu, arhitecții, în măsura în care se consideră profesioniști care își respectă vocația, nu au voie să aibă o astfel de atitudine! Cel puțin, așa prevăd, încă, Art. 30 și 39 din Monitorul Oficial, Codul Deontologic al profesiei de arhitect, reprodus de arh. Rodica Crișan în volumul d-sale (2023: 16) privind *Reabilitarea patrimoniului Construit*: „Arhitectul va acorda maximă atenție impactului social, precum și asupra mediului pe care activitatea lui le poate avea. Toate prestațiile profesionale ale arhitecților vor lua în considerare scările de valori și cultura fiecărei țări / fiecărui loc pentru care creează lucrări de arhitectură și urbanism." Închidem paranteza) Atitudine arogantă şi de un paternalism condescendent, evident nedeschisă, nedialogală, şi care are ca unic efect îndepărtarea omului simplu de orice persoană fizică sau juridică ce reprezintă autoritatea administrativă sau chiar pe cea profesională. Şi da, suntem de acord că nu este nici comod şi nici plăcut să explici unui amator de muzică clasică diferenţa culturală sau arhitecturală abisală dintre Auditoriul din Aalborg (oraş danez de aproximativ 25 de ori mai mic decât Bucureştii, ca număr de locuitori) şi felul în care arată Noul Teatru Muzical din Bucureşti: trebuie să admiţi că există o mare diferenţă de atitudine între nivelurile culturale ale celor două cetăţi, între felurile radical opuse de a vedea arhitectura în oraş a edililor celor două urbe, că mediile administrative diferă catastrofal ca atitudine atunci când se raportează la doleanţele cetăţeanului, în fine, că e greu de găsit în arhitectura locală cineva pe măsura reputatului arhitect Wolf Prix...

Bunul-simţ al omului de rând se refugiază, în cele din urmă, în simpla nedumerire (de regulă urmată de decizia de a „nu-şi mai bate capul", devreme ce după 25-30 de ani nu s-a mişcat nimic în direcţia creşterii culturii urbane şi arhitecturale): de ce „la ei" se poate urmări excelența, iar la noi „se găsesc întotdeauna motivaţii" pentru jenante încropeli zidite de rang secund ori terţ?

De ce sunt maidane, turnuri goale şi clădiri părăginite în mijlocul oraşului?

De ce în fiecare zi dispar clădiri reprezentative pentru oraș, pentru țară?

De ce arată monumentul memorial dedicat celor 64 de morţi de la Colectiv în acel hal, aproape batjocoritor la adresa tragediei petrecute aici?

Cu ce drept şi în virtutea căror motivaţii ne-au fost închise clădirile altădată etalon de cultură ale oraşului – cinematografele Patria, Studio, Scala? Conștientizează cineva, cu adevărat, consecințele catastrofale ale acestor contra-măsuri asupra vieții particulare și colective a cetățeanului bucureștean?
Onoraţi specialişti, extraordinară administraţie, nu pare deloc să ajute o astfel de atitudine de superioritate clamată şi aproape prin nimic dovedită: vă amintim că poate fi citit de către oricine, pe net, rechizitoriul pe care, prin clasamentele lui, îl cuprinde Raportul European din 2013 asupra calității vieții în marile oraşe ale Europei, unde în 13 din cele 15 criterii, Bucureştiul ocupă ultimele locuri.

Eul profesional – Experienţa personală cultivată în direcţia lecturării obiectelor de artă fie din galeriile specifice, fie din oraş, s-a format în peste 25 ani de activitate

Noul Teatru Muzical, o clădire oarecare, fără personalitate definită, fără reprezentativitate urbană.



de observaţie, studiu şi analiză, de când am început să urmăresc cu mare interes şi atenţie pe de o parte, rateurile efervescente ale succesivelor administraţii bucureştene în materie de gestionare a a spaţiului public, lufturi cu poarta goală pe cantităţi de bani industriale, acţiuni din categoria prostiei ajunse la putere şi necontrolată de niciun fel de instanţă profesională sau legală, iar pe de altă parte, starea artelor de pe domeniile publice din altă ţări europene, şi extra-europene care, relativ la ce se petrece la Miorița, permite doar concluzii majoritar triste, cu vagi semne pozitive.

Există, loco, o încăpăţânare în ignoranţă, stupidă incultură şi mediocritate fabuloasă a „decidenţilor" în domeniu, care face ca **în ultimele decenii să fim în permanenţă supuşi unor fantezii puerile, unor destrăbălări pe bani publici care fac rău pe perioadă îndelungată nu doar cetățenilor care au un oarecare nivel de percepţie relativ la calitatea locului public din oraş, dar distrug memoria cetății şi din punct de vedere istoric, social, cultural, spiritual.** Căci odată „împământate", aceste semne submediocre de recunoaştere (necunoaștere?) socială devin saci de moloz care ancorează sensibilitatea, cunoaşterea şi demnitatea bucureşteanului într-un nivel inferior oricărei alte culturi urbane europene.

Demnitatea de bucureştean sub lupă: mi se pare inadmisibil gradul de dispreţ la care cetăţeanul este supus fie prin manevre de culise, fie printr-un cunctatoriat demn de subtilităţile celui mai rafinat levantinism de către vremelnicii lui kondukători.

Politic vorbind, nu există niciun fel de comunicare reală între locuitorul oraşului şi Putere: **cetățeanul-locuitor** (cel care, insistăm, hrăneşte din greu bugetul care permite edililor defularea în orice fel de fantezie îşi doresc) **este pur și simplu condamnat să suporte deciziile, oricare ar fi ele, ale Primăriei**, ale persoanelor / entităților autorizate (=„agreate", cunoaşteţi eufemismul) care o reprezintă ș.a.m.d.

CE (MI / NI) SE ÎNTÂMPLĂ, DE FAPT?

Nu există, acum, niciun fel de posibilitate de opoziţie la deciziile luate – și ne referim

aici doar la respectarea prevederilor de urbanism şi la tratarea dupa bunul-plac primitiv al câte unui „ales” a Patrimoniului reprezentaţional al Capitalei.
Lăsăm la o parte faptul că o lacună a aprobării proiectelor de PUZ permite (????) ca imaginea unei „case” de pe chiar planşa de avizare să nu fie „avizată spre neschimbare”, aducându-se ca „susţinere” a acestei aberaţii, chipurile, decizionale, cum că „sunt posibile modificări”...
Pe limba cetăţeanului:
1. Un proiect al unei clădiri ar trebui afişat într-o formă comunicațională inteligibilă, cu cel puţin două-patru săptămâni înainte de a fi demarate lucrările, pentru ca acel cetăţean, în teorie respectat prin această „invitaţie” / înștiințare-praf în ochi, să poată trimite „observaţii” (spre remedierea lacunelor proiectului, spre binele

Monumentul Colectiv, un maxi-bibelou de grădină într-un parc-pastilă, stingherind parcarea zilnică a numeroaselor mașini dătătoare de progres.



comun, tinde a gândi cel care îşi pierde un timp şi ceva energie spre a spune ce anume e greşit în acea propunere, presupunând că ar fi capabil să citească un plan mititel şi ciudăţel, unul dintre zecile care, în mod firesc, ar trebui să descrie un proiect. „Autorităţili", vom vedea nu gândesc nici pe departe la fel, ba în cele mai multe cazuri, dimpotrivă.)
1A. Rareori este respectat acest termen, în multe cazuri afişele apar cu o zi-două înainte de expirarea termenului în care cetăţenii pot depune „obiecţii şi sesizări".
1B. Şi mai rar afişul conţine lămuriri clare şi precis exprimate – cel mai adesea, cetăţenii văd o coală A4, în cazuri fericite formate A3, care cuprind datele aproximative ale intenţiei, exprimate „profesional" adică, P+3 (etajele pot fi înălţate „la discreţie" în acest fel) în loc de mult mai onesta notaţie h = 9m, lipsite exact de ce ar fi nevoie: condiţiile de încadrare în construitul din zonă, părţi din studiul istoric care ar arăta de ce ar fi permisă o înălţime sau o volumetrie mai mare, date despre procentele de construit raportate la cele de spaţii verzi şamd. Există ŞI O PARTE SCRISĂ A PROIECTULUI, care, clinic pentru România, niciodată nu este afişată.
1C. Chiar daca transmiţi argumente valabile, evident contrare celor dorite și promovate de lăcomia noului beneficiar-constructor, NICIO PREVEDERE LEGALĂ NU ARATĂ CUM POATE FI LUAT ACEST SET DE OBSERVAȚII ÎN CONSIDERARE ȘI NICI CUM POATE FI OPRITĂ CONSTRUCȚIA ÎN FAȚA A CEEA CE VA FI, EVIDENT, ÎNCĂ UN ABUZ. Consecinţa? Eşti martorul viu al propriei umiliri de către „profesionişti" care au primit girul Administraţiei și martor-mărturie despre neputința, reaua-intenție sau reaua-credință a Justiției. Despre ce încredere în ambele instanţe mai poate fi, prin urmare, vorba?

Absolut identic se întâmplă lucrurile în cazul „gestionării și modernizării" tuturor pieţelor, şi a celor alimentare, şi a celor de circulaţie, şi cu deosebire, în cazul pieţelor de reprezentare – **deciziile se iau peste capul cetăţeanului, pur şi simplu forţat să accepte felul de a „conduce și vedea lucrurile" al unor edili inapți estetic și vag spoiți cu cultură**, cărora puţin le pasă de halul în care arată oraşul, de regulă

în cârdăşie cu „arhitecţi” care nu fac cinste breslei şi cu artişti clientelari. Din acest motiv teribil din categoria hiper-intelectuală „aşa vrea muşchii noştri” s-a ajuns la bâlba monumentală de un penibil desăvârşit al îngropării unui loc în „monumente” comandate şi maşini din parcare – întreg culoarul dintre Palatul fugii lui Ceauşescu (Ministerul Afacerilor Interne) şi Biserica Creţulescu (plus continuarea lui spre Grădina Cişmigiu, pe Str. Walter Mărăcineanu până la Piața dedicată acestuia), care ar fi fost să fie loc al reculegerii naţionale, devreme ce Revoluţia din 1989 a fost cel mai important moment istoric şi social al ţării de după 1947.
În locul unei amenajări memoriale de excepție care să fi favorizat reculegerea, respectul şi, mult-puţin, reclădirea conştiinţei naţionale şi sociale, dat fiind că ne

Parcarea Revoluției, cu arborele martor uscat și tetraedrul placat cu piatră ieftină.

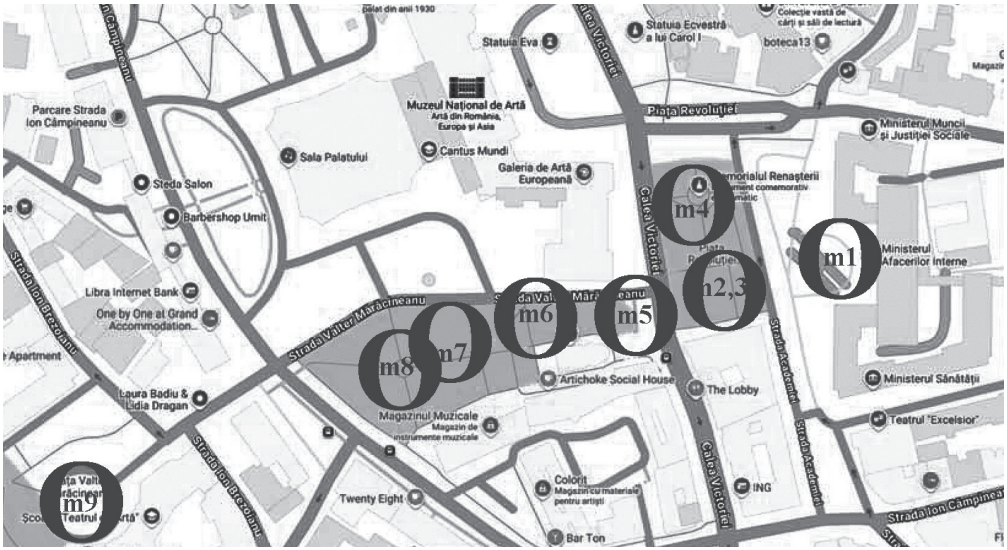






aflăm şi într-un nod urban&arhitectural capabil să evoce puternic ideea de demnitate cetăţenească, avem, în folosul unor funcţionari pasageri, dar, se vede treaba, dibaci, pretenționși și bazați, o parcare mizeră ca o mini-siberie pietruită cu vagi urme de natură vegheată de un „toblerone" erect de râsul Europei, dar mai ales o diaree de „monumente" ce începe cu tetraedrul comemorator de revoluţie, placat cu niște pătrățele evocatoare de faianţă sanitară și însoțit de halucinantul „arbore – azi de tot uscat – al libertății" (scrie pe tăbliță, parol!), atinge, spre N, Țeapa, revine la Maniul de pe tron cu palmele în asane „întregit" de copacul cel uscat, trece peste Calea Victoriei spre a agăța și bustul lui Coposu, cuprinde rugătorul disecat, coboară în zona busturilor lui Dubcek şi a Crăişorului munţilor, în fine, debușează în Piața Mărăcineanu urmând strada cu același nume.
O competenţă cruntă până la nemilos-bolnav a „împlinit" ridicolul monstruos de bâlci al unei promenade „artistice" unice în lume: 8 monumente pe 600 m liniari, ce poartă marca unui paranormal amalgam stilistic şi reprezentaţional, spre zăpăcirea totală a oricui s-ar aventura să priceapă ceva din sensul acestei poteci a haosului, trasă grosolan la temă de vag-posibilul numitor comun al luptei.

Ca să oferim o minimă idee posibilă, scutind de efort cerebral suplimentar autoritatea muncitoare: **de ce nu un traseu al eroilor revoluţiei?**
În Timişoara, la Cluj, la Iaşi, la Braşov, afară de Bucureşti, au existat oameni care s-au sacrificat sincer pentru o viaţă mai bună – ce suită unitară de reprezentări ar fi rezultat, ce ocazie pentru locuitorii oraşelor amintite de a-şi vedea recunoscute și apreciate sacrificiile!
Cum ar fi fost să vezi, în fiecare zi, socluri pline sau înconjurate de flori așternute în amintirea celor care, iertată fie-ne emfaza enunţului, au murit pentru patrie şi popor, pentru mai-binele nostru, nu doar „al lor"? Cu doar puţină bună intenţie şi un dram de imaginaţie, s-ar fi putut propune un ansamblu eroic-tip (aceleaşi 5 sau 6 personaje), care să fi împodobit, ca dovadă de luptă împreună împotriva comunismului, toate marile oraşe ale ţării – ce bun prilej de recuperare



Sus: punctarea celor 8 monumente pe o hartă a zonei.
Jos: obeliscul placat, Maniu-copacul-cel-uscat.





memorialistică a acestei celei mai mari clipe a ţării din ultimii 50 de ani! Loco, nu se cerea decât o minimă atitudine înrădăcinată în respect, o câtime de gândire urbanistică, şi un buget, desigur, dar, asigurăm, unul muuuult sub ce ar rezulta doar dacă am face „balanţa" cheltuielilor pe Obelisc plus Maniu. **Acest loc, care ar fi trebuit să fie monumentul de referinţă al oraşului şi ţării, „tratat" cu atare dispreţuire politică şi descriind o cruntă decădere urbanistic-estetică, ni se pare cea mai elocventă dovadă cum că autorităţilor politice ale ultimelor trei decenii nu le-a păsat nici cât negru sub unghie de vreo normalitate a comemorării!**

Din contră, separarea cultural-ideologică faţă de sălbăticia primitiv-incultă a comunismului nu s-a produs deloc limpede, şi, de aici pornind, intenţia de recuperare memorialistică de bună substanţă nu s-a operat niciodată – de aceea totul poate fi în continuare aleatoriu, la cheremul ultimului politruc care, cu dispreţ faţă de cei pe care-i reprezintă, doar cu o brumă de şcoală în bagaj şi înarmat cu bâta ideologică a partidului sau cutărei organizaţii revendicatoare, purcede la curăţarea istoriei (urbane) după puterea muşchilor proprii din zona capului.

Inutil să ceri oricărui ins înregimentat politic să făcă deosebirea între **seducţia progresului civilizaţional** (malluri, spaţii pentru noi festivaluri de tip *entertainment*, accent pe îngurgitarea masivă a noului, poate util) şi **nevoia vitală de a asigura cetăţenilor reperele culturale**, interioare, spirituale, fără de care acesta devine străin faţă de propriul trecut comun, iresponsabil faţă de simbolurile coagulante ale cetăţii, dispreţuitor faţă de orice formă de autoritate politică şi, în cele din urmă, apatrid în propriul oraş.

În chiar timpul în care multe dintre marile oraşe şi ţări ale lumii acţionează îndârjit spre a recupera, păstra şi îmbunătăţi conştiinţa propriului trecut, Bucureştiul îşi permite să piardă zeci de clădiri istorice pe an (vezi Roxana Wring, A&B 54, pp. 13 – 17), să abandoneze locuri mărci de istorie culturală şi să permită o stare a artei monumentale publice (în oraşul care, printre altele, nota bene! s-a dorit şi CAPITALĂ CULTURALĂ EUROPEANĂ!), care ar face deliciul oricărei ediţii *Caţavencu* sau *Charlie Hebdo*...





Incredibilul traseu al expresiilor artistice de peste Calea Victoriei, spre Cișmigiu – bust Coposu, Revoluția, Dubcek, Avram Iancu, monumentul lui Walter Mărăcineanu.







PREOCUPĂRI LITERAR-PROFESIONALE VS REALITATE: DESPRE O ARTĂ URBANĂ CARE... NU EXISTĂ

Fără niciun fel de dubiu, scrierea majoră, cadrul teoretic de la care considerăm că ar trebui să plece orice tentativă de lectură și de studiu critic al orașului românesc actual și al esteticii lui va rămâne pentru încă mult timp scrierea *Despre o estetică a reconstrucției*, aparținând celui mai mare arhitect modern român, George Matei Cantacuzino. Izvodită dintr-o conștiință profund îndurerată de starea orașului românesc de după cel de-al doilea Război, această excepțională scriere profesional-critică șochează în primul rând printr-o actualitate consfințind decăderea unei lumi:

> „A citi astăzi această carte este dureros. În primul rând pentru că ea, cu minime nuanțe ortografice sau de datare, putea fi scrisă aproape la fel și în 1997, multe din problemele pe care le identifică sunt aceleași, dacă nu mai grave și astăzi: este nevoie doar să ne uităm la descrierea Bucureștilor – oraș indistinct, haotic, fără planuri de urbanism cumsecade."

notează în cuvântul înainte Augustin Ioan.

Ilustrul înaintaș produce mai curând o carte-dreptar necesară cultură a actului arhitectural și, implicit, de etică a profesiei. Oarecum asemănător atitudinii exponenților avangardei moderniste, care negau lumea de până la ei pentru că, decretau ei, toată evoluția culturii și civilizației își ratase scopul, ducând la război, și Cantacuzino se apleacă sever-obiectiv asupra moștenirii moderniste, pe care o critică pentru a-și fi pierdut esența umanistă. Îl critică pe Le Corbusier pentru lipsa de sensibilitate față de nevoile spirituale ale casei, se pronunță împotriva locuirii colective, care în depersonalizează pe om („locuințele colective sunt mașini de locuit

în care continuitatea unei familii nu-și poate găsi locul", p. 16), se distanțează ca sensibilitate și estetică de starea orașului contemporan, confuză și alienantă („Orașele noastre trebuie să se umanizeze, să-și piardă aspectul lor de cuiburi ale zăpăcelii", p. 16), propune o renaștere a arhitecturii bazate pe un ideal neo-umanist: „Premisele pe care le propunem sunt: umanizarea orașului, readucerea lui la scara omului, la sufletul omului", p. 17 și este de părere că tendința de a angaja arhitectura în direcția funcționalizării ei excesive, a tehnologicului și a masicului este o greșeală:

> În numele sincerității constructive se exclud proporția și armonia, negându-se dreptul la frumusețe. Uluiți de unele noutăți tehnice, arhitecții nou-ieșiți din școli exclud pur și simplu din preocuparea lor pe om și plăcerea omului de a trăi. Ei reduc totul la silozuri: spitalul devine un siloz de suferinzi, biblioteca un siloz de cărți, școala un siloz de elevi, instituțiile publice silozuri de funcționari. Totul devine cantitativ și dimensional, în loc de a fi calitativ și proporțional. Privind problema astfel, rezultă logic o atitudine anti-artistică și anti-culturală, sau mai bine zis, antiumanistă. Totul rezumându-se numai la dimensiuni și la foarte rudimentare principii practice, raționamentul nu mai e necesar: un proiect se calculează cu rigla și nu se mai judecă cu mintea. Efortul creator care a fost până acum orgoliul rasei umane e înlocuit de virtuozități de cifre și amuzamente tehnice. În numele modernismului, omului i se neagă dreptul de a avea satisfacții vizuale. (2001:99)

Evident, comunismul care avea să transforme omul în unealtă de producție nu era câtuși de puțin interesat de bunăstarea reală, de libertatea lui intelectuală și culturală sau de împlinirea lui spirituală, astfel că în majoritatea dominantă a realizărilor constructiv-patriotice el s-a situat, prin ideologia si prevederile de partid si de stat, la antipodul acestor convingeri, pe care practic le-a ridiculizat și le-a adus la stadiul de idealuri irealizabile, de „utopii burgheze" sau, după caz, „capitaliste". În privința spațiilor publice și ale monumentelor de for public, unicul lucru care se poate afirma decent despre perioada 1947 – 1989 este că absolut nimic nu a scăpat vigilenței cenzuratoare a diriguitorilor politici ai culturii, numărul operelor de for public originale și de valoare fiind, în realitate, insignifiant.

După momentul 1989, din păcate, a existat o extrem de pauperă activitate și atitudine critică a arhitectului față de actualitatea profesiei, internațională, dar și națională, astfel că, sub presiunea pieței, aceasta a fost pur și simplu sufocată, extrem de firave și izolate fiind atitudinile limpezi și clar exprimate. Consecința firească a acestei stări de ne-interogare, de retragere în turnul de fildeș fiind că Bucureștiul construit – ca și arhitectura din țară, de altfel – este marcat de pletore de forme mediocre și sub-mediocre, printre care se mai strecoară, arare, mai curând puține arhitecturi de valoare, de regulă cele consemnate sau remarcate la varii competiții de profil.
Starea artei de for public a cunoscut și ea, degradarea, un regres la fel de important și de vizibil, ea depinzând, pe de o parte, de factorul politic și de sprijinul lui, un sprijin care, regretabil, condiționează nemotivat (= cenzurează) în loc de a ajuta, pur și simplu, comunitatea / comunitățile să se manifeste. Încă și mai rău, din cauza decăderii condițiilor de dialog cu reprezentanții acestei lumi politice, calitatea arhitecților angajați în slujba acesteia este mai mult decât discutabilă, rezultatele clădite pozitive ale muncii arhitecților Capitalei fiind doar întâmplător remarcabile. Încheiem cu o simplă observație, deloc măgulitoare pentru „estetica-de-sine-stătătoare-a-cetății": așa cum NU AVEM în București, la 30 de ani după Revoluție, nicio mare clădire care să poarte semnătura vreunui nume de referință al arhitecturii mondiale sau măcar europene, tot astfel, NU AVEM niciun mare monument de for public care să ne scoată, intelectual și estetic, din această izolare decrepită. **Pe harta valorilor publice artistice și arhitecturale ale lumii, NU EXISTĂM!**

Nici schimbarea fundamentală preconizată de G.M.Cantacuzino în sensul re-umanizării artei și arhitecturii românești nu s-a realizat, așadar, și nici nu s-a petrecut, până acum, vreun gest de racordare de principiu la marile linii ale esteticii europene următoare ale anilor 1980, pariind pe atot-posibil, pe spectacol, unicitate, pe redescoperirea fundamentelor artei și arhitecturii.

Decalajul modernitate-postmodernitate (sau actualitate) este evident, din nefericire, actual şi în scrierile de urbanistică actuale românești, care păstrează doar în mod excepţional o perspectivă de studiu axată pe valorile umane care să impregneze şi să contureze viaţa oraşului prin contribuție excepțională, și privesc în continuare omul ca pe o unealtă / forţă de producţie exploatabilă care ajută, eventual, la funcţionarea decentă a oraşului-maşină.

Pare că foarte puțină lume, chiar și din cea cititoare, este dispusă nu să afle, dar să conștientizeze și să-și asume *de facto* diferența pe care, nu tocmai de curând, Toffler o formula explicit legat de stadiile culturii și civilizației pe care am avut ocazia să le traversăm și să le fim martori în ultimul secol:

> Astăzi, aliniamentul civlizațiilor lumii este altul. Înaintăm cu repeziciune spre o structură totalmente diferită a puterii, care va crea o lume tăiată nu în două, ci acut divizată în trei civilizații contrastante și concurente – prima, încă simbolizată de plug; a doua, de către linia de asamblare, iar a treia de către computer. În această lume trisecționată, sectorul Primului Val furnizează resursele agricole și minerale, sectorul celui de-al Doilea val oferă mână de lucru ieftină și realizează producția de masă, iar un sector al celui de-al Treilea val în rapidă expansiune urcă spre poziția dominantă bazată pe noile moduri în care creează și exploatează cunoștința. Națiunile din al Treilea val vând lumii informații și inovații, management, cultură superioară și populară, tehnologii și software, educație, instruire, asistența medicală și alte servicii. (Toffler, 1995: 26)

Diagnostic care se aplică cu asupră de măsură Capitalei, acolo unde este evidentă inadecvarea perspectivei a funcționalității de și în masă, din moment ce aproape toate unităţile de fabricat produse (industriale, masive, cu ale lor ritmuri expandate, elefantine) şi-au încetat și, în cele din urmă, oprit activitatea, iar ceea ce se poate vinde, ceea ce asigură capitalul necesar unui oraș în trendul actual, terţiar, ţine de un anume grad de civilizare sau culturalizare a fiecărei „unităţi umane”, redistribuite într-un proces care nu mai are aproape niciun fel de legătură cu programul normat si eficienţa *per capita* într-un laborios proces sistematizat.

Or, evident, când această realitate este ignorată, fără doar și poate că însăși gândirea care nutrește orice teorie este, ca să nu spunem altfel, greșit abordată.

Orașul industrial al maselor producător-proletare în activitate nu mai este o realitate actuală, nu mai are legătură cu lumea ultra-eficientă și nomadă de azi: de aceea străzile ar trebui să fie altfel gândite şi configurate, spațiile lui publice sunt altele, contextele, punctele de reper și mărcile identitare altele ș.a.m.d.
În consecință, mai mult (şi cu scuze, mai rău), chiar: există foarte puţine abordări critic-conceptuale ale stării actuale a urbanismului, şi chiar atunci când ele există, ca într-un fel de blocaj mental, accentul se pune tot demăsurat pe „funcţionalizarea" oraşului, fie ea şi într-o variantă „neo"; se tot încearcă „actualizarea" lui, „valabilizarea" lui cu instrumente şi metode care nu mai sunt potrivite stării de astăzi a dinamicii oraşului și, ceea ce este încă și mai grav, nici cu substanța lui, c a și cum „subiectul" schimbării nu ar fi un oraș cu o vechime de peste jumătate de mileniu, ci vreun oarecare cluster utopic a la Corbusier. (În paranteză fie spus, de o aceeași atitudine a expedierii au fost maculate și cele câteva sute!!! de ședințe ale Comisiei Tehnice și de Urbanism a Capitalei la care am participat personal în intervalul 2007-2020: **în permanență s-a mizat, neabătut, pe ideea de progres a Capitalei, de rezolvare tehnică a problemelor ei, deși toate proiectele prezentate și dezbătute erau proiecte de arhitectură și urbanism, nu hale industriale, cotețe ori exerciții de verificare a calității căilor de rulare.** Mai puțin de 5 (cinci) subiecte legate de amenajarea spațiilor destinate monumentelor au fost prezentate și discutate în cei aproape 14 ani... și aceasta în condițiile în care locantelor McDonalds le era permis să apară în Comisie doar cu o minimă documentație-tip, în vreme ce tot felul de monumente și statui de regulă mediocre, care de care mai ciudate și mai dezastruos amplasate în oraș, au fericit și „fericesc" locuitorii Capitalei.
Tratată ca neprioritară, această sarcină a creării geografiei simbolice a orașului a ajuns, așadar, să dispară din atenția Primăriei și a membrilor Comisiei – aș risca să afirm, și din cauza pregătirii profesionale a arhitecților, de regulă încă urmând principiile unui funcționalism modern pe care monumentul public nu îl interesează doctrinar, funcționalism mai degrabă împiedicat de aceste urme ale trecutului. Pe de altă parte, ea a permis, mulțumită acestei expedieri, semănarea orașului cu tot

felul de buruieni și accidente artistice care, astăzi, năucesc, paralizează, sau, în cel mai rău caz, îngroapă memoria, sensibilitatea și intelectul oricărui cetățean. **De aici, din această înstrăinare și haos signaletic, ignorarea și chiar disprețul locuitorului Capitalei față de mediul în care trăiește.**
Iar ponderea acordată unui alt fel de „legitimare" a oraşului (nu prin utilitate funcţională, ci simbolică) pare ea însăşi desconsiderată / ignorată şi de specialiştii teoreticieni, reflecţiile autohtone asupra acestei chestiuni fiind, în actualitate, minimale cantitativ şi vag-inconsistente, calitativ vorbind.

Studiul Marianei Fărtăţescu din anul 2000, *Introducere în urbanism* (Rotaprint Iaşi, 2000) recapitulează, sumar şi lămuritor, evoluţia ideii de oraş, apoi pe cea de urbanism – cu o acuzată tentă materialistă de declarată conştiinţă marxistă – alături de citate din Engels? pentru a prezenta starea cartierelor din Manchester? ni se oferă lectura cap. V al lucrării care, aproape *in integrum*, se ocupă de abordarea marxistă a urbanismului (ca şi cum această abordare, marcată de excepționale reuşite, s-ar consacra într-un model de urmat?). Iar atunci când (p. 52) prezintă schema „Specialităţilor economico-sociale şi a specialităţilor fizice care concură la conturarea Amenajării teritoriului şi a urbanismului", din cei 22 de factori, unul singur (afară de arhitectură, desigur) are tangenţă cu arta – designul. Absolut ciudată elipsa pe care autoarea o practică faţă de conceptul-scop cu care chiar întemeietorul ideii de urbanism, Ildefonso Cerda, îşi încheia încercarea de definiţie a acestei profesiuni-activitate, la p. 62: „(scopul acesteia fiind) **favorizarea dezvoltării omului social, bunăstarea individuală şi fericirea publică**."(subl. n.) Finalitatea atacului urbanistic-disiplinar al cetăţii nu ar fi, deci, nici numărul de apartamente, nici iuţimea traficului, nici numărul de magazine la mia de locuitori ci, cât de bizar... fericirea publică. Fericire, în carte, abandonată imediat ce a fost citată, în favoarea idealurilor mai mult sau mai puţin proletare ale indicilor numerabili. Cote-ul materialist al cărţii duce, uneori, la enunţarea unor teorii cel puţin bizare: în condiţia în care populaţia ajunge să fie privită, funcţional, ca o

resursă, „ea trebuie să fie amenajată (?!) pentru a conveni vocaţiei „reale” pe care planificatorul o atribuie teritoriului”. (p. 64) Ne lovim, iarăşi, se pare, de promotorul-decident – urbanistul-dictator al unei singure idei... La p. 62, totuşi, pe urma lui Georges Robert, autoarea aminteşte că **umanismul este esenţa acestei discipline** şi evocă chiar şi nevoia ideii de etică născută din filosofie care să contribuie la „omenitatea” rezultatelor acestei „ştiinţe a teritoriului”.
„Critica perceptuală” de la finalul cărţii, care ne-ar fi interesat prin deschiderile promise, ocupă doar cca. 1 pagină şi jumătate de „nevoi enumerate”, majoritatea introduse de impersonalul cu aromă de imperativ „trebuie” – referirile cât de cât concrete măcar la ponderea pe care spaţiul public sau arta ar trebui să le ocupe în cadrul disciplinelor Urbanism şi Amenajarea Teritoriului în oraş lipsesc cu desăvârşire.

Volumul Deliei Ariana Prundeanu (Ed. Amphion, 2001), cu relativ pretenţiosul titlu *Teoria Arhitecturii*, atinge subiectul oraşului ca spaţiu cultural doar în două locuri: p. 55–56, în care se referă într-un spirit cu totul generalist la dotările social-culturale, respectiv la p. 69, atunci când, util, dar la fel de aproximativ, se referă la contextul natural, interesându-se mai ales de factorii climaterici ce condiţionează aşezarea clădirilor.

Mult mai generoase sunt paginile pe care ni le oferă Adrian Iancu, în *Reprezentare şi reprezentativitate în spaţiul urban comunitar*, UTPress, Cluj, 2003: afară de recapitularea întru actualizare a unei serii de noţiuni fundamentale ale definirii şi înţelegerii spaţiilor publice (reprezentare, comunicare), arhitectul dedică un scurt capitol special chiar „Obiectelor de artă” din oraş (pp. 110-112), la care putem adăuga, pentru potenţialul lor expresiv şi reprezentativ, şi „Mobilierul urban”, adeseori prezent în oraş prin obiecte „personalizate”, care introduc diferite mesaje purtătoare de valori în spaţiu – vezi fântâna-cub din Timişoara, a arh. Radu Mihăilescu, și unde ar putea fi incluse, la un nivel mai apropiat de popular decât de

loc simbolic, chiar băncile inscripţionate „pace” din Parcul Tineretului din Capitală (artefactele, recente, indică măcar vaga idee de interes pentru o cât de firavă calitate şi semnificaţie a spaţiului public – acţiune lăudabilă, dar, totuşi, cvasi-singulară, rătăcită... cât de puţin pentru un oraş care, din când în când, deliberează la nivel administrativ, sedus de ideea de a fi Capitală Culturală a Europei!). La fel de utilă apreciem şi **evocarea „obiectelor mici”**, pe care autorul însuşi le creditează cu „un impact enorm, uneori, în raport cu dimensiunea lor redusă” (p. 116), afirmaţie meritorie pentru că sparge preconcepţia absolutist-datat-aberantă a ideii de reprezentativ = mare = monumental. Dimpotrivă, ni se sugerează, tocmai prin surpriza lui şi miniaturalul lui a bijuterie, fiecare mic semn încrustat în epiderma oraşului îl poate transforma pe acesta într-o coroană, dar şi, la polul opus, într-un coş de gunoi „social”. În ce ne privește, exact aici am insera adresa studiului nostru asupra busturilor – miniaturale, formal sau volumetric, la scara oraşului, dar, iată, extrem de importante ca potențial simbolic și signaletică. Vital este, ca idee esenţială de avut în vedere de către orice studios, artist sau arhitect care modelează spaţiul public, în ciuda din nou a foarte scurtei lui întinderi, mini-capitolul „Identitate şi ataşament”, (pp. 122–124).

Deşi mai recentă, cartea Cristinei Alpopi, *Elemente de urbanism* (Ed. Universitară, Bucureşti, 2008) alocă, în cadrul capitolului „Amenajare urbanistică”, pp. 133–169, doar două pagini dotărilor social-culturale (pp. 150–152) şi, în continuare, încă două zonei spaţiilor verzi (pp. 153–154). Evident utilă pentru o instrucţie de bază privind noţiunile urbanistice, ca şi pentru înţelegerea lor nespecializată, ca repere orientative, nu am găsit niciun fel de definiţie a domeniului spaţiilor publice; nu există, prin urmare, niciun fel de reper privind amenajarea unor spaţii destinate operelor de artă. Poate o neglijenţă, poate o scăpare – dar sugestia de indiferenţă faţă de această arie sau neconştientizarea importanţei ei pentru oraşul contemporan dau o idee cu totul negativă despre neconștientizarea sau expedierea prezenţei esteticului în oraş, în viaţa locuitorului lui.

În fine, nu ne putem ajuta decât indirect de volumul profesorului Tiberiu Florescu, *Formă şi trans-formare urbană* (Ed. UAUIM Bucureşti, 2009) care discută concepte profesionale actuale la un nivel care patronează sau/şi modelează în ansamblu gândirea asupra oraşului, fără a zăbovi asupra orizontului imediat – sugestia lăsată este că, în starea în care se află, Bucureștiului i-ar trebui nu o evoluție, ci o revoluție. Cel mai util, în ceea ce priveşte obiectul studiului nostru, fiind capitolul care tratează „continuitatea, discontinuitatea şi contextul" (p. 113 ş.u.) – concepte care pot dirija sau orienta prezenţa artei în ţesutul urban.

Mini-studiul „Urbanism în sec. XIX-XX", pp. 554-562, realizat de Raluca Alexandrina Iordănescu și Dana Galanton și inclus în volumul *Arta din România*, II, apărut sub egida Academiei Române în anul 2018, este mai curând un rezumat al vastelor preocupări ce vizau crearea unei structuri urbane coerente a capitalei în intervalul de timp menționat, preocupări care, firesc, priveau mai ales un cadru legal definit. Ceea ce ne poate reține atenția este că, deja, Regulamentul organic din Muntenia, elaborat în 1820-1830, prevedea un regulament „de înfrumusețare a orașului", redactat de o Comisie de 8 membri, dintre care doi arhitecți (foarte probabil, persoane de import, la acea vreme)(p. 556), că în anul 1925 deja se vorbea despre o avalanșă de concursuri publice de urbanism și arhitectură (p. 559) și că în 1977, Cezar Lăzărescu putea încă scrie, cel mai probabil în publicații de specialitate, despre „grija pentru caracterul orașelor și pentru personalitatea lor", un act aproape de curaj profesional la acea vreme. Dată fiind nevoia de comprimare în câteva pagini a unor date istorice și documente care privesc cadrul legal al acestei activități de aproape 200 de ani, referința la arta monumentală publică nu era de așteptat. Într-un mod cu totul fericit, foarte probabil pentru că efortul editorial era unul comemorativ, volumul se încheie cu un capitol integral dedicat monumentelor de for public ale centenarului (autori, Vasile Radu, Marius Porumb, pp. 633-653), introdus de două sentințe care limpezesc în foarte mare măsură sensul și rolul artei monumentale reprezentaționale:

> Monumentele istorice sunt fapte artistice chemate să refacă semnificația trecutului și să-l integreze în istoria imaginarului actual, rezolvând o dispută de principiu: aceea a dublului statut al acestora ca documente despre trecut și opere de artă care îmbogățesc prezentul și care alcătuiesc patrimoniul de valori naționale ale statului și națiunii române. Sunt, din acest punct de vedere, o imensă metaforă succesorală. (p. 633)

În ciuda excepționalelor ei clarități și a limpezimii ei conceptuale, cartea *Urbanismul. Utopii și realități* din 2002 semnat de Francoise Choay, pe atunci proaspăt Doctor Honoris Causa al Universității „Ion Mincu" (1999), pare să fi fost tratată de profesioniștii mediului de la noi, ca și, desigur, de autoritățile zise responsabile ca un fel de contra-exemplu, o anti-contribuție pe care ar fi fost mai bine să nu o citești, ca nu cumva să poți invoca scuza necunoașterii... Căci, în fața însușirilor enumerate ca specifice orașului progresist (înființat, practic, pentru mega-producție, trăind și respirând prin activitatea-i profitabilă, ceea ce, cu toată minciuna comunistă, Bucureștiul nu a fost niciodată), evidența non-apartenenței orașului lui Bucur la această categorie este inechivocă – ceea ce ridică **ideea definirii vocației Capitalei pentru viitor ca oraș de servicii, dar și ca oraș (istoria lui o arată, la fel de ne-echivoc) al culturii**. Nu ar părea deloc o problemă opțiunea pentru un viitor în această direcție, poate cu observația că, dat fiind nivelul cultural foarte scăzut al claselor conducătoare, nu poate fi valorizată și nici tranzacționată clar o asemenea calitate, atâta vreme cât posibilii antreprenori și operatori culturali sunt prea puțin capabili să facă distincția între valori, pseudo-valori și non-valori.

În ordinea (re-coagulării) unei comunități și lumi spirituale și culturale, cineva va trebui să înțeleagă că bunul material nu este același cu bunul pozițional, că ideea de reper&model al acestei istorii a orașului nu are legătură cu faptul că oarecare miliardar își poate cumpăra un loc în Capitală și, pentru că munificent, își poate instala acolo bustul sau statuia personală, că a decide imaginarul unei cetăți – operațiune cu clare conotații identitare, structurante – nu este o hotărâre care se decide prin vot politic, în spatele ușilor închise ale Primăriei / Primăriilor

> La o serie de oameni de știință (din zona amenajării spațiului, n.n.) această critică a regulilor urbanismului progresist e întregită de o critică a metodei și a procesului de constrângere pe care acest urbanism le implică. Toți subliniază caracterul traumatizant și reductiv al unei planificări care-l pune pe locuitor în fața faptului împlinit și conduce la tratarea acestuia ca un veritabil obiect. (Choay, 2002: 66)

În cuvinte mai simple: urbanismul modernist de expresie dirijist-dictatorială este o opțiune depășită, ca și ideea de a nu implica societatea în luarea deciziilor care o privesc, aspect care, definit punctual, în cazul de față, determină încă și mai marea depărtare a locuitorilor Capitalei de deciziile discreționare sau interesate pe care administratorii le iau și de consecințele acestor decizii, pe care cei mai mulți dintre cetățeni sunt obligați să le suporte, cu tot aleatoriul lor decizional care cauționează inclusiv mediocritatea artei.

A apărut un nou monument sau bust îndoielnic ca și calitate plastică, parașutat în oraș fără niciun fel de justificare, așadar, voi fi nevoit să suport un gest care mi s-a impus, este mediu / mediocru realizat și nu mai ajută cu absolut nimic educațional sau intelectual? **Pentru că acest gest mă umilește, nu mă reprezintă și nu reprezintă pentru mine niciun fel de valoare, îl voi evita din toate puterile și îl voi ridiculiza cu orice ocazie, exaltându-i ratările cumulate.**

Cum e posibilă o bâlbă de țară ca aceea a celor 8 opere-n cărare menționate în primele pagini ale acestei scrieri?

Cum e posibil acel joc imund cu trunchiul Regelui Mihai?

Cum e posibil Păunescul din Grădina Icoanei?

Problema este, așadar, una de voință, cel mai probabil politică: dorim să retransformăm Bucureștiul într-o cetate a bucuriei, frumosului, întâlnirilor, witzului, efervescenței sociale, așa cum s-a manifestat în anii lui de glorie și pe cetățeanul lui, azi ignorat, abuzat, refuzat, păcălit sau mințit în locuitor demn al urbei sau nu?

Ce ne oferă, la acest capitol al observării și analizei relației dintre locuitor, oraș, putere și monument revista **„Urbanismul”** (serie nouă, post 2000)?

Parcă intenționat adresându-se temei-cadru, articolul dlui Criveanu, „Urbanism sau Urbanizare”, pp. 6–10 / nr. 7–8, în numărul intitulat „Momente de urbanism românesc”, conține afirmația radical belicoasă până la stupefiant a mereu surprinzătorului Le Corbusier: „Centrele marilor orașe, celule vitale ale lumii, sunt inutilizabile; ele trebuie înlocuite.” (citat din comunicarea „Centrul marilor orașe”, susținută de numit la Congresul internațional de Urbanism și Igienă de la Strasbourg, 1923). Greu de emis sau de descoperit o altă formulare-dogmă mai proprie modernismului și mai improprie vieții urbane decât aceasta; dealtfel, așa cum se știe, Corbusier era un aprig partizan al distrugerii istoricului, vechiului...

Identic în atitudine morală compatriotului său arhitect Creangă, care aproximativ în aceeași perioadă protesta împotriva utilitarismului orb al clădirilor funcțional moderniste, Cincinat Sfințescu se exprimă astfel relativ la prevederile regulamentelor de urbanism: „O altă prețioasă caracteristică a creațiunilor dlui Elie Radu, caracteristică tot de esență urbanistică, este preocuparea sa estetică. (...)După cum se consideră că estetica orașelor este o condiție de viață pentru existența lor, tot așa dl Elie Radu a considerat că estetica lucrărilor sale trebuie să fie de o valoare tot așa de mare ca și soliditatea lor, ca și acela a modului de rezolvare tehnică a problemei. D-sa a înțeles să lucreze și pentru sufletul oamenilor țării, nu doar pentru nevoile lor pur materiale! Nu a pregetat ca, spre acest sfârșit, să impună în deviz chiar sacrificii, fiind convins că din o mică cheltuială în plus va profita mai mult țara, prin ridicarea sentimentului estetic al populației.” („Urbanismul în România și opera tecnică a dlui Elie Radu”, 1927, U 7-8, p. 32)
Dl Nicolae Lascu îl citează pe Alexandru Davidescu – „monumentele istorice și artistice (ale orașului) vor trebui puse în valoare”. („Primul program pentru sistematizarea Bucureștiului”, U78, pp. 33-34)
Iar Duiliu Marcu, într-o prezentare din 1928, „Problema sistematizării orașelor în România”, atrage explicit atenția asupra proastei stări estetice a orașelor, la care modernismul are o contribuție excesivă. (vezi punctul g, „Estetica”, al prezentării,

în revistă la p. 41), ca și asupra amatorismului la lucru în ceea ce privește amplasarea statuarului (p. h, „Monumente publice și comemorative"), conchizând cu cuvintele la fel de actuale astăzi ca și atunci, **„...din punct de vedere estetic, aceste monumente sunt erori grosolane ale unor diletanți sau profesioniști rău aleși și constituie o ofensă la adresa națiunii".**

Într-un alt număr al revistei (14–15/2013, dedicat „Educației în urbanism și amenajarea teritoriului", regretata Doina Cristea lista, între cele 3 erori care nu trebuie făcute în profesia de urbanist 1) a omite situarea urbanismului sub cupola unei anumite culturi, respectiv 3) a subevalua importanța componentei estetice a profesiei. (p. 125, „Un ghid al erorilor în urbanism", interviu de Monica Rădulescu)

În anul 2013 este retipărit, în colecția "Biblioteca Urbanismul serie nouă" cursul lui I. Al. Davidescu predat la Școala Politehnică Carol al II-lea și publicat în 1937 „Noțiuni de urbanism", curs care, în opinia dlui Popescu-Criveanu – „cuprinde mai mult decât „noțiuni", el aduce laolaltă idei, convingeri, raționamente și cunoștințe tehnice de care au nevoie și astăzi cei care fie sunt practicieni, fie hotărăsc în domeniu (adică, scriu urbanism fără să știe că o fac!)" Firește, importantul om de cultură și practică urbană acordă esteticii urbane locul cuvenit și, pe parcursul a aproape 30 de pagini (pp. 94-122) se ocupă minuțios de toate aspectele care țin de înfrumusețarea orașelor, pe care le justifică în debutul capitolului astfel:

(2) Punctul de vedere intelectual (al necesității esteticii urbane)

„Din acest punct de vedere, estetica urbană este prețioasă pentru că deschide inteligența și favorizează cultura și educațiunea artistică a cetățenilor (...). Frumusețea orașelor produce și un mare efect moral. Ea provoacă în sufletele cetățenilor un sentiment de prestigiu orășenesc sau chiar național. "

(3) Punctul de vedere sentimental

„Iată ce spune urbanistul A. Rey în această privință: „Pentru a se păstra veselia împreună cu sănătatea, trebuie să îngrijească de dezvoltarea lor artistică. (...)Altfel, populația cade în plăcerile ordinare și grosolănia atrage urâțenia. Scriitorul francez

Leo Claretie spune: **„Urâțenia orașelor contribuie a înjosi sufletul publicului, a micșora inteligența, a distruge energiile, a sfărâma avânturile, a semăna descurajarea.”** (subl.n.)

(4) Punctul de vedere material

„(...)În timpul de față, când turismul a luat un avânt extraordinar, se poate constata cum fiecare țară, fiecare oraș caută să atragă lumea prin prospecte cu vederi interesante după peisagii, străzi și clădiri. Rezultatul este așa de important încât, în materie de urbanism, americanii, oameni practici prin excelență, obișnuiesc să zică că „frumusețea rentează”. Și, după cum spune dl. J. Raymond, „se poate afirma că estetica unui oraș, în loc să constituie o cheltuială somptuară, cum cred multe municipalități, din contra, răsplătește cu prisos, căci de frumusețea sa depinde adesea și viitorul său. Estetica dă orașului pe care urbanismul îl modelează nu numai caracterul, dar și sufletul său.” (p. 94–95).

Însă, fără niciun dubiu, cea mai consistentă contribuție a revistei la definirea unei conștiințe profesionale față de spațiul public și față de ideea de artă urbană ne-o oferă nr. 18/2014, intitulat, mai mult sau mai puțin retoric „Vă plac spațiile publice?” (cu specificarea că și în acest caz, ideile esențiale, demne de pătruns și de pus în aplicare provin din zbaterile epocii de creștere a breslei din perioada interbelică). Secțiunea intitulată generic „Aspecte de artă în București” (pp. 10–16, reunind texte semnate Mac Constantinescu, Mihai Arțăreanu, Sandu Eliad) constituie, din punctul de vedere al substanței ei observaționale și critice, un bagaj obligatoriu pentru orice student sau tânăr profesor care intenționează să practice arta urbanisticii. Spicuim, mai jos, din fiecare text:

Mac Constantinescu, „Estetica străzii”

– „Prietenii arhitecți care m-au precedat la această tribună au reușit cu multă competență să arate răul de care suferă estetica arhitecturii bucureștene. S-a pus în evidență diversitatea așa-ziselor stiluri împreunate după după fanteziile cele mai sprințare, arcade masive de stil românesc sălășluind într-o curioasă vecinătate cu

fața de zaharicale ale așa-zisului stil cubist gen Europa Centrală, transpus pe străzile Bucureștilor de oameni fără conștiință și de cele mai multe ori fără talent. (...)Ar mai fi să se pomenească fațadele de zahăr tos și cremă de fisticuri (ale fațadelor caselor bucureștene, n.n.) ce fără îndoială ar face deliciile micilor Hansel și Gretel din basmul casei de turtă dulce (...) Fără îndoială, avem o mare capacitate de îngurgitare (a modelelor ieftine de afară, n.n.) până la indigestie.
– Felul arbitrar cum aceste motive de ornament se lipesc pe o construcție, având fără îndoială pronunțate afinități cu arta cofeturilor de pe colivă, potrivindu-se ca nuca-n perete nu ne face cinste.
– O altă problemă e aceea a elementului statuar. (...)Prea numeroase ar fi degetele unei singure mâini dacă s-ar încerca să se numere pe ele statuile meritorii ale Bucureștilor. Despre amplasamentul lor nici nu poate fi vorba. Stilul standard al monumentului de după război, creat de artiști lipsiți de talent, de înțelegere și scrupule, de multe ori în colaborare cu comitete incompetente, stil nenorocit care a contaminat de la un capăt la altul țara românească, își are sucursală și-n București cu numeroase exemplare tipice, agravând estetica statuară a Capitalei.
– Ori de câte ori s-a făcut apel la un artist străin, acesta a fost ales dintre cei de a doua categorie și care era departe să reprezinte o valoare autentică în însăși țara lui. Cu o explicabilă neînțelegere și detașament, artistul străin a tratat temele scumpe nouă cum ar fi tratat pentru papuașii din Noua Zeelandă. (...)În timp ce Dubois lucra la Paris monumentul lui Take Ionescu, trăia în același oraș un Bourdelle și la noi un Han, Jalea, Medrea. **După cum o casă se construiește cunoscându-i dinainte terenul și vecinătățile pentru acordarea sa cu mediul înconjurător, tot astfel un monument statuar se concepe cunoscând dintru început cadrul în care va fi înălțat.** (subl. n.)
– București, supranumit orașul-grădină, suferă de lipsă de grădini publice.Nu sunt grădini, nu sunt scuaruri. Avem o excelentă apă de băut, n-avem însă fântâni.
– În fața atâtor atentate împotriva frumosului și a bunului-simț, întrebarea se înfiripează firesc: există oare la Primărie vreun control care să vegheze cu autoritate

și în special cu pricepere asupra esteticei Capitalei? (...)**Prezența unei astfel de Comisii de Estetică este imperioasă.** Un oraș de proporții vaste ca București, cu o populație impresionantă, metropola unei țări mari cu prestigiu indiscutabil în S-E Europei ar trebui să dispună de o întreagă legiune de decoratori și artiști plastici pe care să-i utilizeze în permanență pentru propășirea și menținerea Capitalei la un nivel cu totul superior."

Mihai Arțăreanu, „Pentru o artă urbanistică"
– „...chiar în țara aplicării pe teren a principiului materialismului istoric, problemelor sociale li se recunoaște dubla înfățișare materială și sufletească, cum însuși Koganovici, secretar general-adjutant al partidului și prim-ajutor al lui Stalin, examinând chiar problema urbanistică, insistă în diverese lucrări asupra rolului frumosului în viața orășenească.
– **În cadrul unui oraș, artele nu pot avea decât un rol de căpetenie** – (...) nu spunem numai că orașul are îndatorirea de a fi mediul prielnic în care urmează a se dezvolta artele, ci mai ales că **rolul frumosului în viața orășenească e de cea dintâi însemnătate.**
– Arta urbanistică, protecțiunea și încurajarea artelor în București depinde de capriciul urbelor prea abile pentru a fi inteligente, principiile durează câteva zeci de săptămâni, programele promit împlinirea strictelor obligațiuni de cinstită administrație, (...) dar nu pomenesc o iotă despre acel superflu disprețuit de electori, dar care este totuși esențialul." (arta, n.n.)

Sandu Eliad, „Spectacole străzii"
– „Marile spectacole ale străzii sunt cu putință datorită acestor două instincte: nevoia de mulțime și instinctul teatral, dar sunt prilejuite totdeauna de un motiv instigator. O mare bucurie, o mare durere, un eveniment al cărui interes cucerește colectivitatea, formează canavaua pe care se brodează spectacolul multicolor și polifon al străzii. Singura condiție pentru reușita acestui spectacolo găsimp recizată

într-o frază de J.J. Rousseau – „Ridicați în mijlocul pieței o coloană înflorită, adunați în jurul ei poporul și serbarea populară e gata; sau faceți și mai bine, atrageți pe spectatori în spectactol, faceți din spectatori actori, faceți ca fiecare să se oglindească în celălalt pentru o mai strânsă încingere a colectivității". Găsiți în fraza filozofului francez condiția de bază a spectacolului străzii: participarea mulțimei nu în calitate de spectatori, ci în calitate de actori ai serbării de creatori ai ei."
Toate aceste aspecte profesionist-literare enumerate, la care se adaugă cele direct observate, pot părea disparate şi oarecum incoerente, dar efectul pe care ele îl produc (prin disipare tematică, dezarticulare teoretică, de unde suspiciunea de slabă forţă profesională, morală şi educaţională, ca şi de anemiere a disciplinei în sine, prin semnalarea repetată şi insistentă a lipsei de comunicare dintre profesionişti şi politicieni, prin amatorismul endemic al acestora din urmă) asupra cetăţeanului permanent sau ocazional al Capitalei este de descurajare, de neutralizare a interesului faţă de oraş ca eveniment şi scenă vie a vieţii, cel puţin de indiferenţă ori nepăsare faţă de starea oraşului, în cele din urmă de înstrăinare faţă de acesta.
Şi aceasta cu atât mai mult cu cât, insistăm, orice locuitor al ţării cu acces la net poate vizita, călători şi observa cu ochiul liber imensul handicap de civilizare sau cultură urbană pe care Bucureştiul îl are faţă de orice alt mare oraş (comparativ ca densitate a locuirii, ba uneori întrecând în acest indice oraşe de mult mai mare răsunet) din Europa – în unele cazuri. Evident, șocul este și mai palpabil, și mai dramatic atunci când acest cetățean trăitor în orașul de supraviețuire care este, pentru moment, Bucureștiul, aterizează nu în Paris sau Viena, ci în Varna, Budapesta, Aarhus... Iar de aici, de la descoperirea îngenuncherii lui urbane, realizând starea de înapoiere în care îşi consumă viața la asumarea unei gene a ratării şi a acceptării dispreţului care îl copleşesc pe cetăţeanul român oriunde în lume, pasul se face aproape automat.

Căci nu poţi vorbi despre **demnitate urbană** – o valoare umană, socială și politică verificabilă prin chestionarea spaţiului şi a comportamentului urban, subiect de mare interes în toată lumea civilizată de astăzi, asupra căreia vom reveni,

– când tărăgănări vinovate, slab motivate, fac ca după mai bine de 3 decenii de la Revoluţie, nici măcar cadastrul Capitalei să fie încheiat, ideea de proprietate fiind practic suspendată;
– atunci când, după 30 de ani de democraţie, singura „operă arhitecturală" cu care te poţi lăuda ca locuitor al Capitalei este Casa Poporului;
– când toată calea fără pulbere a Dâmboviţei este o neîncetată scursură;
– când în Piaţa Unirii, pe seară, şobolanii colcăie pe malurile „fluviului";
– când, repetăm, nicio singură instituţie administrativă sau culturală barem de rang regional-european nu își are sediul în Bucureşti;
– când Festivalul George Enescu este găzduit de o parcare și de alte „puncte de lucru";
– când Arenele Romane, unul dintre forurile publice vitale ale istoriei Capitalei şi a ţării, arată ca un sediu CAP aproape abandonat;
– când în Parcul Carol, singurul parc regal urban din ţară, în Anul Patrimoniului, nu s-a schimbat nici măcar un singur macadam zdrobit, nu s-a reparat o singură treaptă din pachetul de scări care conduce vizitatorul spre discutabilul și mereu prezentul Mausoleu închis publicului;
– când arborii din chiar grădinile publice altădată de mare tradiţie şi istorie ale oraşului sunt mutilaţi cu drujba de cohorte de salahori analfabeţi (străjuiți de patrula poliției), creatori de peisaje urbane de sfârşit de lume;
– când trotuarele acestui oraş (cu lăudabila excepţie a celor din S. 3, dar ce ironie chiar şi în această menţiune: starea de normalitate elogiată ca pozitivă excepţie!), în permanenţă pline de gropi şi de fecale canine, mai sunt şi populate de aproape 30 de categorii de obiecte „funcţionale", pietonul făcând slalom zilnic printre ele;
– când clădirile istorice sunt reparate şi pavoazate cu metri pătraţi de polistiren;
– când, în fine, ideea de monument public contemporan ca reper urban, cultural şi simbolic cu valoare pentru comunitate a degenerat într-un fel „clasament" al unei curse de oportunişti ocupându-se cu ocupatul pe halucinantul criteriu clientelar-ospătăresc „primul venit, primul servit": descurcăreţul care ajunge primul la un loc, are, se pare, dreptul să-şi pună „semnul în cărare"...

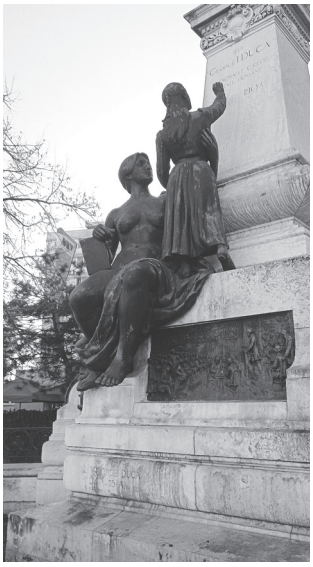
Bust **G.I. Duca**

Piața Gării de Nord, spre Calea Griviței



Monumentul, de o calitate excepțională, este ajutat să devină prezență anonimă în primul rând prin obturarea conului de vedere principal de către stâlpi și chioșcuri de flori, care fac imposibilă sesizarea anvergurii lui (6m h), ca și observarea unor detalii sculpturale de mare finețe. Zona și parcul sunt neîngrijite, iar în apropiere se află mai multe construcții mediocre ce contribuie la degradarea percepției ansamblului.










PERSONALITĂȚII C.F. R. ALE C. I. DUCA
FOST DIRECTOR GENERAL
1847–1899

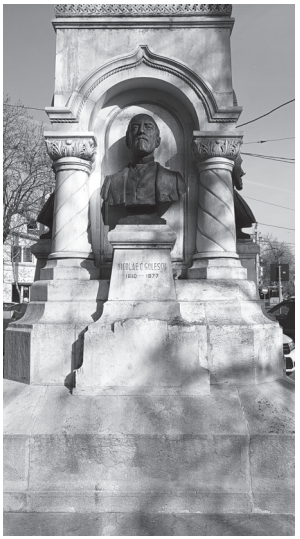


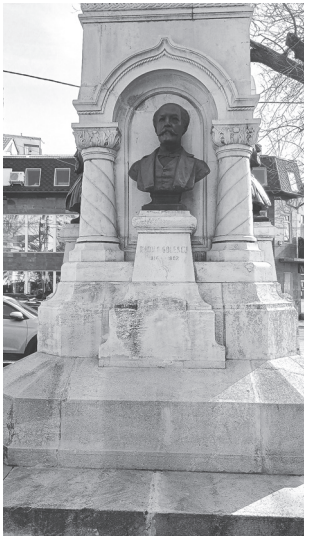
Monumentul **Goleștilor (Dinicu, Ștefan, Nicolae, Radu, Alexandru)**

Bd. Dinicu Golescu / Str. Mircea Vulcănescu

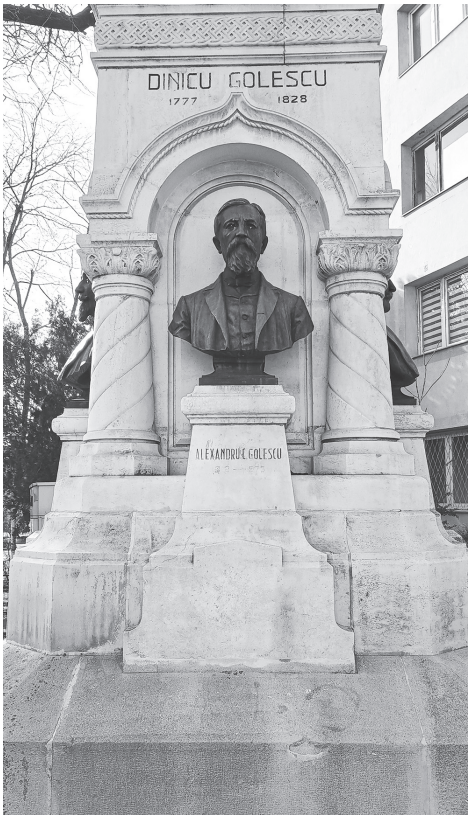


Monumentul, unic în felul lui în Capitală, mixează genul statuii integrale cu bustul, și va fi constituit fără nicio îndoială un reper al zonei și orașului, până la recenta lui cotropire de către funcțiunea de garaj public de trotuar. Lipsit de un spațiu de detentă atent delimitat și cu vizibilitatea trunchiată de mașinile parcate, ansamblul își pierde statutul de marcă a zonei, în ciuda ridicatei lui calități artistice și a anvergurii lui.








DINICU GOLESCU
1777 1828
ALEXANDRUȚ GOLESCU

DESPRE BUST,
DISCURS LIBER-PROFESIONAL*

a) CE ESTE BUSTUL? Încercări de definiție

Bust: „specie a portretului în pictură şi sculptură, înfăţişând partea superioară a corpului şi, eventual, braţele”
(*Dicţionar de artă*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1995, vol. 1, p. 81).

Chiar şi în această formă extrasă din aria discuţiilor şi precizărilor terminologice de specialitate (anticipăm, nu întrutotul riguroasă, devreme ce, vom vedea, „tăierea” bustului ca fragmentare anatomică reprezentativă se face în cele mai diverse modalităţi stilistice şi sisteme de proporţionări matematice&geometrice, care obligă la expandări ale sferei intelectuale cercetate), descrierea admite, totuşi, o câtime de lacună care, cel mai probabil, sancţionează „locul comun mental” al acestui tip de exprimare estetică: în acceptarea cotidiană a proclamării diversităţii lui de gen artistic (există reprezentări de tip bust, de varii mărimi, prinse în efigie în numismatică, gliptică, ceramică, sculptură, pictură, gravură, grafică, uneori chiar şi în artele textile), se escamotează, de fapt, realitatea că „gloria” acestei sub-specii este asigurată, în conştiinţa publică, de contactul amatorului de artă-beneficiar cu sculptura de dimensiuni relativ mici (se întâmplă relativ rar ca o reprezentare din această categorie să depăşească mărimea naturală), deci de **o reprezentare figurativă antropomorfă, fragmentară, montată pe un suport material&estetic cu care face corp comun, în genere cu destinație publică şi care implică gama tridimensionalităţii acuzând frontalitatea, percepția directă, perspectiva „de aparat”.**

Bust **Luigi Cazzavilan**

Str. Luigi Cazzavilan, Str. Transilvania







Bustul lui Cazzavilan, reașezat în parcul omonim după un proiect de refacere de factură renascentistă, prezintă elemente simbolice și se bucură de o incintă-ambient de tip inel, care oferă bune perspective de vizualizare. Suntem de părere, totuși, că o prezență mai discretă a naturii și o așezare NU în axul aleilor a monumentului l-ar fi dinamizat și ar fi obligat arhitectul la o tratare mai epurată a întregului ansamblului (parc și bust), mai simplă și mai nobilă.

b) PROPUNERE DE METODĂ

Cuvintele de mai sus definesc, în linii mari, subiectul cercetării noastre – **ce** anume vom privi.
Să încercăm, acum, să definim în câteva fraze modalitatea în care vom aborda acel subiect – **cum** îl vom privi.
Evident și fundamental, dintr-o perspectivă multi-disciplinară, ca pe un hibrid care, înainte de încerca să intre în acord cu o realitate cuprinzătoare mai mare (locul, cartierul, orașul), are nevoie să fie în deplină adecvare sau măcar în non-contradicție cu el însuși. Așa cum vom vedea mai jos, **cea dintâi cerință care să confirme valabilitatea estetică a acestui tip de monument public este cea a acordului dintre segmentul care ține fundamental de resortul artei plastice** – ne referim, desigur, la fragmentul corporal exprimat formal în materia aleasă, căreia i s-a conferit o expresie auctorială, o unitate, un stil, și ceea ce ține de disciplina arhitecturii (în realitate, a urbanismului și arhitecturii): stabilire a unui loc în spațiu, a unui ordin de mărime, a unei volumetrii finale, a relațiilor contextuale, funcționale și vizuale, care se stabilesc între cadrul construit și noua prezență (definire postament și soclu, amenajare incintă, schemă de circulații, securitate, stații de privire sau puncte de contact vizual pe traseu) ca și a acestuia cu vecinătatea.
Marea dificultate pe care o putem deja întrezări este aceea a sintezei necesare de obținut între o exprimare pur artistică, bazată pe cel mai strict element de particularitate (creația personală) și o la fel de personală propunere sau alegere a arhitectului în ceea ce privește conformarea realității înconjurătoare, adiționale, cerută de un bun monument și substanțial necesară acestuia, plecând de la scara și materialitatea soclului și până la definirea unui cadru natural și construit necesar.
Finalitatea obligatorie a unei reprezentări publice de acest fel, care adaugă la excepționalul selecției (amintim: cel reprezentat este un vârf, un reper al cetății

Bust **Elena Pherekyde**

Parcul Cișmigiu, zona de N







Bustul, care face parte din categoria lucrărilor complexe și monumentale (h = 4m, soclul-obelisc poartă o mini-compoziție sculpturală referitoare la activitatea filantropică a Elenei), beneficiază de o așezare avantajoasă și este orientat către S, lumina solară oferindu-i multiple variații imagistice, în vreme ce spatele său nu este expus privirii. De mare finețe este și brâul decorativ care taie obeliscul, pregătindu-l pentru efigia-bust care încununează compoziția.

sau comunității) viziunea artistică unicat a celui care creează imaginea întru nemurire a eroului și viziunea plastic-funcționalistă, ordonatoare a arhitectului nu poate fi, în mod normal, decât apariția unui simbol de mare calitate al cetății. **Simbol care unește excepționalul unui destin reprezentativ pentru o comunitate cu calitatea singulară a unei reprezentări ridicate la nivel de operă de artă și care, ca atare, se propune ca existență urbană de excepție, inoculând unui loc până atunci stăpânit de indiferent și nediferențiat un grad de sacralitate**, tocmai prin această scară supra-valorică necesară și specifică unui monument.
Astfel, noul punct-reper pentru geografia simbolică a orașului se adresează deodată și gradului de cultură istorică și plastică a cetățenilor, și calității civice, sociale a acestora. Mai mult: imaginarul prezentificat trimite, prin actualizarea de tip sacral a efigiei, la codul moral atașabil valorilor sociale, la esteticul legat de prestanța și de recunoașterea venită dinspre corpul social.

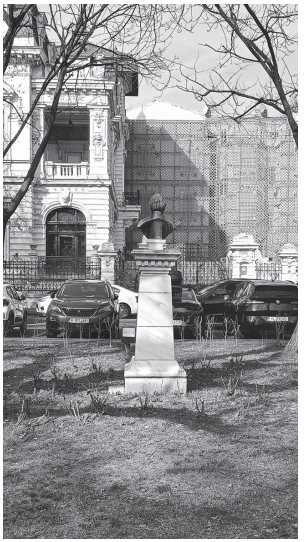
Încă o obligatorie precizare: intensitatea monumentului de bună calitate (de oriunde ar fi) el nu se adresează decât parțial unei acceptări raționale, căci nu neapărat datele istorice ori biologice atent studiate și exact puse în operă determină, în corectitudinea lor, prezența și pregnanța unei noi „statui" care populează spațiul urban. Determinările biometrice ale lui Mircea Eliade mă interesează doar accidental – nu este foarte importantă masa lui corporală reală, documentată, la 50 de ani, sau tipologia morfologiei craniene, înălțimea sau culoarea pielii; de la aceste date-indicii elementare autorul pleacă în căutarea datelor psihologice ale omului care va fi portretizat, știut fiind că opera de artă care-l va cuprinde ca personalitate nu este obiect de recensământ, ci chip omagial, sacru, la limită zicând martor al depășirii, de către cel omagiat, a însușirilor biologice și transcendere, situare a lui în planul supra-material al existenței. **Dacă monumentul nu exprimă reușita acestei înălțări ca depășire a condiției umane, sublimarea acesteia prin efortul devenit mod de viață a acelui figurat, el este un gest ratat.**

Bust **Ion Ghica**

Parcul Nicolae Iorga, Calea Victoriei / Str. Nicolae Iorga



Impropriu prin așezarea lui în parcul dedicat istoricului Nicolae Iorga alături de bustul poetului Nichita Stănescu, bustul inginerului și omului politic Ion Ghica subliniază aleatoriul total al dispunerii monumentelor Capitalei, lipsa majoră a unui concept care să facă din operele de for public ale Capitalei o scriere coerentă care să permită lectura unei geografii simbolice a orașului.





Mă privește, mai mult, mă afectează enorm faptul că de azi înainte, ca simplu cetățean trecător prin preajma Bisericii Mântuleasa, voi întâlni zi de zi un chip reprezentativ pentru istoria orașului și a țării (pot afla, la un moment dat, că acest chip a fost important pentru istoria și cultura multor alte orașe sau țări), și aș dori să cunosc motivația alegerii amplasamentului (există o legătură contextuală între acest personaj și locul pe care aleg, ca factor politic decident și artist să i-l ofer?), mă interesează ca acest monument să atingă în sine un grad de perfecțiune care să-mi ofere zilnic, iarăși și iarăși, admirația pentru arhitectul care a organizat acel scuar punând în valoare opera de artă, aprecierea pentru artistul care a știut să aleagă și să modeleze acel chip reprezentativ emanând spiritualitatea unică a acestui mare om de cultură / cetățean eminent, pentru ca prin ele eu să-mi pot trăi **demnitatea umană personală**, ca și pe cea de cetățean al unei urbe care își respectă trecutul, cultura, civilizația, personalitățile.

Declarația DIGNITAS INFINITA asupra demnității umane, document al Cancelariei Papale la care s-a lucrat din martie 2019 până în martie 2024 este, în acest moment, poate cea mai cuprinzătoare și cea mai actuală definiție a demnității umane, și se referă la 4 aspecte sub care această demnitate personală se manifestă: 1. demnitate ontologică; 2. demnitate morală; 3. demnitate socială; 4. demnitate existențială.
Sub specie politic-juridică, demnitatea umană este abordată sub trei puncte de vedere – 1. este o simplă declarație, 2. este o normă de drept obiectiv, 3. este un drept subiectiv fundamental (Demnitatea umană..., p. 44), dar, **practic vorbind, acceptarea ei pendulează între atribut fundamental și drept esențial.** De cea mai mare importanță relativ la subiectul discutat sunt, însă, cele două aspecte sub care această trăsătură umană le poate afecta: o **demnitate pasivă**, care se referă la dreptul omului de a-și putea apăra și proteja propria persoană în fața agresiunilor, abuzurilor sau a oricărei tenative de umilire, dar mai ales o **demnitate dinamică**, ce se referă la dreptul omului de a se dezvolta ca

Bust **Eugeniu Carada**

Banca Națională a României, colțul dinspre SV







Bustul Guvernatorului are nota pozitivă de a fi plasat într-o poziție pentru care funcționează ca marcă, fiind, așadar contextualizat – cu toate că, evident, așezarea lui în fața BNR (acolo unde acum se află nefericita parcare) ar fi fost mai potrivită. Cel mai probabil, micile stângăcii compoziționale se datorează refacerii, care nu a mai fost la înălțimea proiectului original.

personalitate prin orice modalitate consideră acesta (încheiem paranteza).
O serie de câteva zeci de astfel de mini-capodopere îmi poate construi admirația pentru o clasă politică ce își cunoaște și își respectă valorile și trecutul, îmi poate reda încrederea în măiestria artiștilor care au înțeles statura și valoarea celor figurați și au înțeles și nevoile actuale ale cetățenilor, poate oferi vizitatorilor străini o mostră de viziune și de coerență a acestui tip de artă.
Din păcate, Bucureștiul are foarte puține astfel de puncte reușite, majoritatea acestor plusuri aparținând unei temporalități retro frustrante (cam acum 100 de ani se făceau monumente de bună calitate în București), cele mai noi prilejuindu-ne constatarea frecventelor scăderi cumulate ale politicienilor decidenți, ale artistului și ale arhitectului, atunci când acesta a fost chemat să se preocupe de așezarea unei statui în cetate.

Ca atare, **grila de lectură cu ajutorul căreia vom aprecia starea busturilor Capitalei este cea a relaționării directe a cetățeanului cu noua realitate creată**, și ea poate fi așezată undeva între estetica relațională descrisă de un Bourriaud (determinare artistică) și fenomenologie (situare și apreciere arhitecturală), aceasta din urmă încă aflată în stadiu de proto-disciplină, încă în stare de predefinire la nivel filozofic sau conceptual. Ceea ce poate fi vizat prin acest tip de monument-cumul de excelențe este **activarea unui simț contemplativ** care, pornit din admirația pentru realizarea plastică, să finalizeze în recuperarea unei demnități spirituale personale și de grup, a unei valorizări sau cel puțin confirmări a nevoii de valori perene. (faptul că, în București, unele noi cupluri se imortalizează lângă Statuile „Giganților" din Parcul Carol sau că, în Cluj, noile perechi aleg să facă același lucru în fața statuii lui Avram Iancu, oricât de banal poate părea el la prima vedere, transmite cu evidență nu doar nevoia de a pune un gest nodal de viață sub acoperământul generic al unui simbol valoric peren, dar și pe aceea de a nevoii oamenilor de a rezona cu simbolurile locului și ale spațiului pe care îl trăiesc. Căci **marile momente, pe lângă faptul că fac să apară**

Bust **Dimitrie Brândză**

Grădina Botanică, intrare





Bustul lui Dimitrie Brândză se află potrivit amplasat, dirijoral (portret de tip maiestas), în mijlocul instituției-incintă pe care a înființat-o (inserția este discretă, postamentul fiind aproape absorbit de natură). Robustețea elegantă este caracteristica de bază a monumentului, un tot consistent ca volumetrie, în care pata grea, închisă, a bustului în bronz este îndulcită prin decorativismul hainei, iar soclul primește o serie de elemente sculptate ce-i „ușurează” greutatea, remarcabilă fiind pseudo-coloana care susține plinta.

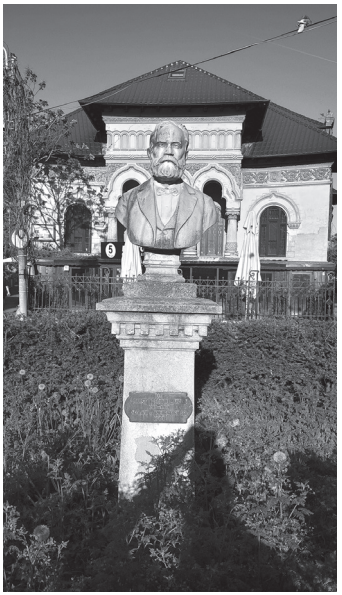


în preajma lor momente de animație urbană, solicită confirmări simbolice, spirituale, sacrale, apartenența la o Mare Ordine.)
Repetiția și coerența unor astfel de semne, sortită obișnuinței vizitării și aprofundării lor, poate crea o nouă atitudine a privitorului față de opera de artă, a cetățeanului față de personalitatea-model. Calitatea artistică excepțională a acestora ar îmbogăți zestrea patrimonială de valori estetice ale orașului, ar oferi trecătorilor sau vizitatorilor prilejuri de admirație și reculegere, ca și imaginea unei structuri monumentale coerente a orașului, ar reconstrui comunitatea și simțul comunității.

Ne interesează, așadar, **surprinderea și consemnarea unui cât mai consistent sentiment de emoție care se naște prin întâlnirea trecătorului-vizitator cu un astfel de semn estetic-sacral**, **felul în care aceste (dorite) capodopere pot conduce la recuperarea sensibilității estetice personale ale observatorilor**, știut fiind că încă din anii 1980, dar cu precădere după intrarea în viața fiecărui cetățean al lumii a aparatelor purtătoare de vizualitate, ca și a sistemelor IT, nivelul de sensibilitate conștientă al oamenilor a scăzut dramatic.
O parte a artei actuale îl îndepărtează pe receptor prin conținut de ideea de umanitate și de umanism, exprimată fiind prin propuneri provocatoare care țintesc spargerea limitelor lui de percepție, conștiență și conștiință; de regulă, cel vizat se îndepărtează de domeniu pentru că acesta, în loc de a-l stimula pozitiv și de a-i reașeza ordinea estetică în viață, îl așează într-o poziție defensivă, de om agresat prin mesaj și formă și umilit prin imposibilitatea de a lectura mesajul unei astfel de arte. Telemetria estetică și promisiunea ei de bună reparație psihică și mentală (a aduce omagiu, în cele din urmă, unui mare om pe care l-ai cunoscut, eventual, este cea mai bună asigurare pentru tine că încă există ordine, structură, apreciere și valoare în cetatea pe care o locuiești) îl poate face pe locuitorul cetății un om care se redescoperă ca purtător de întrebări și auto-interogații, cu atitudine față de artă, cu respect față de valorile și pragurile majore de demnitate

Bust **August Treboniu Laurian**

scuar între Str. Logofăt Udriște și Str. Matei Basarab





Monument care mimează clasicist apartenența contextuală – locul lui în fața casei ar fi fost perfect justificat dacă această casă ar fi fost legată direct de A.T. Laurian. Altminteri, se mimează doar regula, rămasă fără substanță. La fel, scuarul mimează ambientul, dar natura nu are legătură cu personajul, este neîngrijită, nu susține ideea comemorării.



ale felului său de a fi în lume prin contactul și frecventarea acestor locuri vii ale cetății în care îi redescoperim pe cei asemeni nouă, dar dincolo de noi. Fundamental, este o mare victorie chiar și faptul de a observa și conștientiza faptul că **orașul este definit, pe lângă însușirile lui corporale, fizice (datele lui geografice), de punctele lui tari și simbolice care sunt monumentele, fără de care însăși definiția unei așezări umane nu ar fi posibilă**: un oraș prevăzut cu 1700km de străzi pe care circulă aproximativ 460.000 de mașini, străbătut de un curs de apă de 13km, dispunând de cca. 2.300ha de spații verzi și de 200.000 de arbori, cu o densitate a populației de cca. 20.000loc/kmp în anul 2023... vă emoționează, vă seduce în vreun fel, astfel descris? Va fi suficient, însă, să numim o singură clădire-atribut a acestuia și identificarea lui simpatetică nu va mai pune niciun fel de problemă: Turnul Eiffel / Paris.
Am dorit să sugerez prin această „definiție în lipsă" faptul că tipul de comunicare care pariază pe forța simbolică a unui obiect unicat, marcat de substanță și aparență artistică, va fi receptat, vizual-psihologic, mult mai rapid și mult mai adânc de către potențialul vizitator decât cutare înscris sau semn abstract, contribuind decisiv (în ideea în care monumentul nu este eșuat, ci este o reușită) la conștientizarea multiplelor niveluri de valoare și de calitate alături de care cineva este condiționat să locuiască.

Obiectul de artă, odată cu spațiul sacrat care-l adăpostește, adaugă plusvaloare spirituală și culturală locului, modifică pozitiv starea cetățeanului și a orașului.

Ne interesează, așadar, evoluția și devenirea personală și socială a individului (ulterior, desigur, și a grupului), astfel încât ne vom referi, prezentând și analizând relațiile care se pot dezvolta între subiect și obiectul de artă, la unele considerente numite de prof. Mariana Eftenie (2006: 109) „behavioriste" – cele care se referă la un mod comportamental în schimbare, aici, cauzată de prezența unui obiect de artă-simbol.

Bust **Gheorghe Panu**

Grădina Cișmigiu, zona Lacului







Impunătorul monument al omului public se află în Grădina Cișmigiu, unde, sub formă de busturi, funcționa o galerie a celor mai importanți oameni ai nației. Așezarea bustului în acea exedră naturală încearcă să ofere, palid, o idee de amenajare artistică; el este prezent, este un reper mai ales prin monumentalitatea degajată și prin detaliile lui, dar îi este necesară o amenajare creatoare de context.

Desigur, menționarea Parisului, aici, nu e inocentă și poate avea rațiunile ei: afară de datoriile culturale (numeroși intelectuali români și artiști construindu-se în Orașul luminilor), care includ și buna cunoaștere a limbii și literaturii franceze, devenită după 1800 fapt comun printre cei înstăriți în Țările Române, spațiul urban parizian este un model pentru orice Primărie din lume în ceea ce privește starea artei în spațiul public, statuarul de aici beneficiind de o atenție sporită ca definiție și tratare; în fine, Franța în întregul ei beneficiază, din 2018, de un plan strategic de arhitectură din care ne putem inspira, măcar ca Mic Paris...
Comparație care poate sugera, fie și speculativ, praguri cantitative și calitative necesare în materie de artă publică, chiar și pentru genul minor / secundar al busturilor.
Busturi pe care, în virtutea prezumtivei lor calități de opere de artă, deci ale unicității lor, le vom analiza și descrie ca pe „individualități" care punctează locurile orașului și le infuzează cu un conținut sacru care pornește de la un context generator ce se va perpetua ca nou context intensificat, cu un grad sporit de excepțional, de singularitate, de exemplaritate – acesta este motivul pentru care, cu tot regretul pentru ignorarea deliberată a grupărilor de busturi din Rondul Scriitorilor sau din fața Muzeului Militar, nu vom aborda problema aglomerării lor „în reuniune" (slab, spre foarte slab ilustrată de câteva încercări puerile, rătăcite prin parcurile Capitalei).

Bust **Theodor Șerbănescu**

Grădina Cișmigiu, zona Lacului







Bustul, de bună calitate plastică, al acestui bărbat de arme și de litere merită observat atât pentru simplitatea lui *qua* monument, cât și pentru și expunerea lui ne-pretențioasă în natură, aparent întâmplătoare. (De observat că în imediata apropiere se află Izvorul lui Eminescu, simbol al inspirației creatoare și al breslei literaților).

c) SCURTĂ ISTORIE A BUSTURILOR ÎN ROMÂNIA ȘI ÎN CAPITALĂ
c1 / Perioada 1800 – 1950, premodernism, modernitate

Din motivele istorice și politice binecunoscute (eșecul Revoluției pașoptiste, preponderența unei mentalități și a unui *modus vivendi* dominate de spirit medieval târziu, slabele premise ale unei dezvoltări urbane moderne, lipsa unor școli de artă specializate, la toate acestea adăugându-se și puținătatea comanditarilor), puține artefacte omagial-reprezentative din genul pe care ne propunem să îl cercetăm vor fi populat spațiile acestui târg important al țării înainte de 1850 – 1860: cum, din punct de vedere politic și administrativ, Bucureștiul devine doar la 1862 Capitală a României, nu ne putem aștepta ca lista monumentelor de recunoștință și recunoaștere publică să fi fost consistentă înainte de acest termen.
Să nu pierdem din vedere nici faptul că, în același timp, cetatea lui Bucur, mai curând o aglomerare de realități rurale decât o unitate teritorială urbană constituită și dezvoltată unitar, avea la acea vreme, foarte probabil, mari probleme de definire a unei structuri urbane care să îi permită și precizarea unor puncte și locuri importante ale comunității și / sau puterii care să fie împodobite cu opere de artă reprezentative.

În fine, starea însăși a artei autohtone din acea vreme, în care abia de scurt timp pictorii de subțire luaseră locul zugravilor de biserici și de icoane, nu putea oferi nici ea importante oferte auctoriale – anemica burghezie și puțina aristocrație reprezentau o clientelă incapabilă de a-și permite întreținerea sau subzistența unor mari nume ale artei locale, chiar dacă acestea ar fi existat. Soluția artistului chemat de peste hotare avea, se pare, toată îndreptățirea de a-și afla împlinirea – și este cert, dată fiind școlirea majorității studenților români în Franța sau Germania, felul în care acest nou domeniu a fost influențat de către cultura și civilizația acestor țări-reper (odată cu intrarea României pe traiectoria

Bust **Traian Demetrescu TRADEM**

Grădina Cișmigiu, N (spre Izvorul lui Eminescu)





Monumentul, complex, este memorabil datorită savantei alcătuiri a postamentului și expresivității de gust baroc a siluetei tinerei, ale cărei veșmânt și coafură sunt reușite plastice remarcabile, în ciuda unor mici stângăcii anatomice.



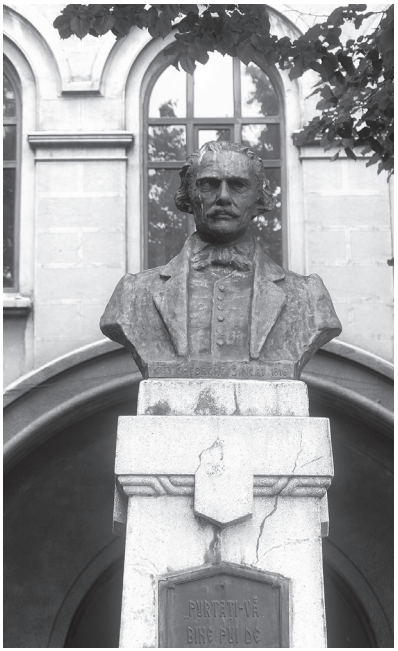
modernității culturale și a garanției Regalității, numeroși artiști, dar și tehnicieni de foarte bună calitate din țările numite au vizitat țara și chiar s-au stabilit aici). S-a mai adăugat, fericit, și o altă înrâurire – urmare a dificilei stări politice și a evenimentelor din Italia ultimelor două decenii ale sec. al XIX-lea, un important aflux de buni ingineri, sculptori și pietrari italieni s-a orientat către București. Este vital să reținem faptul că toți acești artiști adoptați de către cultura și arta românească au adus cu ei numeroase tipare morfologice care, cu mici modificări, au fost preluate și s-au constituit în modele preluate și utilizate, ulterior dezvoltate de către artiștii autohtoni.
Martorul cel mai consistent și notoriu al acestei „aculturări" *ad-hoc* de gust internațional pentru Capitala țării a fost Cimitirul Bellu / Șerban vodă, unde pot fi văzute până astăzi roadele acestei bune colaborări și rodnice inter-relaționări culturale și artistice ce a debutat în jurul anului 1850 (pot fi descoperite aici statui și busturi ale fraților Storck, opere realizate de Oscar Spathe, Vladimir Hegel, Johannes Hoffart, Enrico Cassi, Rafaello Romanelli, Ernest Dubois, Auguste Preault, Albert Bartholome, Dimitrie Paciurea, Ion Georgescu, Ion Jalea ș.a.m.d.) și a condus, până la jumătatea secolul al XX-lea, la realizarea a numeroase opere de artă de certă calitate.

Spre a fixa cadrul artistic&profesional al domeniului urmărit, considerăm necesară și utilă, la debutul acestei cercetări, o scanare fie ea și succintă a artei sculpturii în general, pe cât posibil urmărind apariția și evoluția bustului ca domeniu specific al sculpturii în România.
George Oprescu leagă debutul acestei expresii artistice particulare de rarele momente în care unii boieri care călătoriseră în străinătate voiau să-și rescrie modul de viață urmând cele văzute și comandau busturi sau statui de familie, cu dublul scop –
1. de a se legitima și valida social și
2. de a-și afirma apartenența la o lume a nobilimii europene de elită.

Bust **Gheorghe Șincai**

Colegiul Național Gheorghe Șincai, Piața Tineretului, intrare





Excepționalul pedagog și cărturar străjuiește, din micul scuar ce precede intrarea, Colegiul care-i poartă numele. Bustul ocupă o potrivit dimensionată plintă a unui soclu alb, decorat cu inscripții și sculpturi tematice, ridicat pe un postament dublu, și reține atenția prin impetuozitatea privirii personajului și prin portretul aproape naturalist, de stare, al acestuia, susținut complementar de un veșmânt stilizat, aproape abstract.



Scurtă paranteză: evident, așa cum arată Adrian-Silvan Ionescu, (2018, II: 136), cea dintâi afirmare artistic-simbolică a efigiei de familie fusese portretul de salon pictat, cel care clama și atesta apartenența nobilă, bustul sculptat apărând (din motive de lipsă de autori și ateliere, din rațiuni financiare) mai târziu. Același, urmărind arta sculpturii în Țările Române pe parcursul sec. al XIX-lea, face observația (2018, II: 155) că „față de București, unde sculptura era o noutate absolută la 1848, la Iași, statuara de for public a apărut de timpuriu", aceste opere fiind însă monumente simbolice și alegorice create de sculptori străini sau de educație europeană – Francisc Vernetta, Mihail de Hodocin – și nu erau efigii de personalități, ci mai curând mici edicule simbolice).
Aș acum am arătat mai sus, comanda unor astfel de portrete de prestanță se încredința unor sculptori străini – acești artiști alogeni erau cei care vor pune început artei de reprezentare din țară, realizând statui sau monumente de aparat (cel mai adesea funerare) după model academic importat. Să spunem că în Capitala României mici debutul oficial al unei Școli de arte autohtone care va include și studiul sculpturii avea să se petreacă abia la 1864 (La Iași exista doar un clas de pictură, din 1861), cel dintâi sculptor și profesor la catedra specifică fiind Karl Storck, artist german de gust clasicist, dar excelent tehnician și pedagog, pe care Silvan Ionescu îl numește (p. 185) „părintele sculpturii de for public și de interior din România", autor al primelor busturi cunoscute și păstrate (de interior), cel al domnitorului Alexandru Ioan Cuza și al doamnei Elena Cuza, urmate de acela al Principelui Carol I.

Oprescu ține să evoce, apropo de premisele debutului artei sculpturii în România, și numele lui Ion Costanda, artist român școlit, se pare, la Paris și la Munchen, sculptor activ în perioada anilor 1850, însă aserțiunea este confirmată doar de unele texte ale vremii, nu și de urma vreunei opere care să ne fi ajuns.
Aportul școlii de arte la istoria sculpturii locale se va resimți acut, însă, până spre 1900, de contactul cu lumea locală, din ce în ce mai dornică de reprezentare și

Bust **George Enescu**

curtea colegiului omonim, Str. Occidentului



Plasat pe un soclu pitic pe care apasă greu, bustul (de bună calitate plastică al) celui mai mare muzician român semnalizează Colegiul de muzică de după un gard perforat de portative. Monumentul – marcă a colegiului – merită un tratament plastic și urbanistic mai adecvat astfel încât să exprime grandoare, să fie accesibil din stradă, să nu mai fie doar zărit peste capetele călătorilor din stația absolut inoportun așezată aici.





confirmare socială, dar inegal cultivată, ceea ce va asigura preponderență unei statuare locale de gust sau model străin.
Abia cu Ștefan Ionescu-Valbudea și Ion Georgescu putem vorbi despre o calitate superioară reală a sculpturii autohtone și, în ceea ce ne privește – chiar dacă multe dintre aceste busturi vor fi mai curând piese de muzeu decât obiecte de artă destinate spațiului și culturii publice – de o adevărată maturitate a artei bustului, unele piese fiind de-a dreptul copleșitoare prin plasticitatea lor modernă cu totul surprinzătoare ca maturitate a expresiei – Ion Georgescu, mai ales, excelează în arta busturilor, născând portretele-unicate ale actorului Mihai Pascaly, ale Iuliei Hașdeu, ale lui Vasile Alecsandri, C.A. Rosetti, Carol Davila.
Un alt nume important al sculpturii de sfârșit de secol XIX care dă Capitalei busturi de mare valoare este fiul lui Karl Storck, Carol Storck, cu specificarea că marea majoritate a acestora sunt sculpturi funerare, deci opere întrucâtva izolate de societate, de uzul și consumul cotidian.
Și tot din această perspectivă neobișnuită, a unei școli care nu a format o masă de artiști practicanți recunoscuți (Oprescu mai amintește ca exponenți ai acestei arte a începuturilor doar pe Hegel, George Vasilescu, Dimitrie Mirea, Gheorghe Tudor, Gănescu sau Tronescu), dar care oferă un mic număr de artiști de o calitate excepțională, trebuie cunoscută și observată sculptura mică, cea de bust îndeosebi, de la 1900 și după aceea – cea care ne oferă o serie de capodopere semnate Paciurea („Zeul Războiului”, „Capul de Crist” de pe mormântul lui Paulescu) sau Brâncuși (capetele de copil, în mod special) ce pot onora orice colecție de statuară mică din lume, și care, desigur, vor fi servit și ele ca modele plasticienilor români.

Numele major de care se leagă o abordare cărturăresc-profesională mai recentă a subiectului (sculpturii și, implicit, și a busturilor) este cel al Ioanei Beldiman, istoric de artă care a studiat într-un volum de referinţă istoria bucureşteană „în chipuri şi icoane” din punctul de vedere al relațiilor politice, culturale și

Bust **Teodor Burghele**

curtea Spitalului Panduri, Șos. Panduri nr. 30



Bust de calitate decentă, de tip eroic, cu personajul contemplând eternitatea, dar care surmontează un soclu cubic de tip lădiță cu totul inadecvat ca dimensiuni, nerelaționat nici cu mărimea bustului, nici cu contextul. Ideea de efigie este cu totul contrazisă de ridicolul creat de corelarea mărimilor, sugestia de tovărășie ordinară este dată de înălțimea cvasi-liliputană, anti-monumentală a ansamblului.





artistice dintre România Mică și Franța, urmărind stăruitor influența statuarei franceze asupra celei autohtone, poate și dat fiind faptul că Franței sec. al XIX-lea îi fusese deja asociat simptomul statuomaniei – fuseseră celebrate, spre gloria Patriei, numeroase personalități care susțineau ideea de stat unitar, sub formă de ecvestre, statui *grand homme* și busturi omagiale. (Era cu totul de așteptat, așadar, ca în timpul petrecut aici la studii, tinerii fii de boieri români să deprindă gustul acestui tip de artă consacrant-patriotic, cum la fel de firesc era ca Franța să dezvolte o întreagă industrie a acestui tip de artă, pe care ulterior avea s-o difuzeze și exploateze fie prin comenzi directe, fie prin modele.)
Istoricul indică inechivoc filiația și agentul care a favorizat această înrudire:

> Existența picturilor și a sculpturilor franceze (în Vechiul Regat, n.a.) este un fenomen inițiat de boierimea munteană către mijlocul sec. al XIX-lea, atunci când copiii elitei, o a doua generație de tineri, se întorc în țară după perioada de studii petrecute la Paris, hotărâți să implanteze și aici modelul francez de civilizație și cultură. (Beldiman, 2005: 21)

și este de părere că singurii doi sculptori importanți de gust francez din a doua jumătate a sec. al XIX-lea din Țară erau Ion Georgescu și Wladimir Hegel. (p. 33)
În capitolul dedicat „busturilor omagiale cu alegorii și socluri" de gust sau realizare franceză, din București (pp. 206–216), istoricul descrie pe larg geneza a două importante monumente ce aparțin acestei categorii, bustul lui Cantacuzino-Râfoveanu și cel al lui Eugeniu Carada (cel dintâi existent original și astăzi, cel de-al doilea, refăcut), despre care opinează că în ciuda meritelor lor artistice, din rațiuni cel mai probabil financiare, care au condus la uzul unor materiale inferioare celor nobile folosite în Franța, acestea opere locale de bună ținută se situează sub calitatea acelora (observația merită reținută, pentru că ea descrie calitativ și peren, cu câteva excepții, întreaga artă publică din Capitală din perioada cercetată, și chiar până astăzi).

Ceea ce ne transmite această dedicată cercetare este, pe de o parte, faptul că formarea statuarei de for public autohtone se petrece sub influenţa artei din alte

Bust **Paul Smărăndescu**

Str. Romulus nr. 77





Bustul arhitectului Paul Smărandescu este un exemplu de bună amplasare a artei portretului în oraș: adiacent incintei unei case în stil neoromânesc, probabil realizate de arhitect, într-un spațiu special rezervat (teoretic, de colț, dar făcut prietenos prin rotunjirea temeliei care se închide cu o altă acoladă, alcătuind o mandală *ad-hoc*), care taie din aria curții oferindu-l publicului, străzii, și care are ca fundal tocmai domeniul aferent casei.
Înrudindu-se, ca volumetrie, cu pilastratura stâlpilor gardului, soclul este clar și curat, domesticit de teșirea muchiilor. Notabil este gestul estetic al plutirii bustului pe soclu, dat de tăietura în acoladă a hainei (tratată frust, minimal, spre a pune în valoare portretul) și de mica impostă retrasă sub aceasta.



ţări occidentale (afară de exemplul francez, girat, după Ioana Beldiman, de Mercié și Dubois, să reținem că prin familia Storck va intra în țară modelul german, iar prin Romanelli, Cassi *et alii* gustul italian) şi că există o reală influenţă a ei asupra imaginarului colectiv local, în secolul naţiunilor, atunci când era în plin proces pretutindeni în Europa consolidarea ideii romantice de neam – ţară – patrie.
Pe de altă parte, acest tip de gestică semnalează prezenţa unei reale preocupări politico-sociale în direcţia creării unei conştiinţe naţionale, care în multe cazuri a reprezentat o tragere la temă a educaţiei culturale şi artistice a mediilor familiale (ne referim, așa cum am sugerat și mai sus, la familiile regale sau nobiliare, mai rar de burghezi înstăriți, care deţineau importante colecţii de obiecte de artă şi care cultivau efigii de rudenie sau de prietenie, chiar și atunci când se putea vorbi documentat despre achiziţionarea unor astfel de opere pe seama „exerciţiilor de admiraţie" faţă de „înaltele feţe" ale altor culturi sau civilizaţii).
Din păcate pentru această emulație în embrion, promițătoare, multe dintre aceste realizări de mare ținută nu vor popula spațiile publice locale, ci, așa cum am afirmat, vor face parte din varii colecții private ori muzeale (fiind cunoscute doar de o mică parte a societății), și, în consecință, aportul lor la dezvoltarea unei conștiințe publice sau a unui gust public estetic și patriotic va fi mult diminuat. (Lipsit de aceste mici capodopere, spațiul public nu a putut deveni un factor modelator de educație estetică sau de conștiință comunitară).

Completare și precizare *sine-qua-non*: **elementul determinant care a generat dificultăți în adopția și difuzarea acestui imaginar și care, nu de puține ori, l-a condiționat drastic, a fost însuși orașul.**
Bucureștiul, mai tot timpul situat, ca imagine, între Orient și Occident, a început să capete o oarecare articulare coerentă abia spre anii 1920, dezvoltare ilustrată printr-o structură mai mult dorită decât efectiv realizată, în care un urbanism încă nu cu totul dedat funcțiunii și funcționalului se lupta să strângă în niște cadre cât

Bust **Dimitrie Cantemir**

intersecția Bd. Dimitrie Cantemir / Bd. Mărășești





Fără îndoială că în anul dezvelirii monumentului, 1973, locul era mult mai puțin încărcat decât astăzi și monumentul beneficia de o vizionare foarte bună.
Mai mult, vecinătatea cu fostul restaurant Budapesta, frecventat intens, punct de reper important al zonei și al Capitalei, ca și cu foarte apropiata Biserică Slobozia, monument istoric, făceau din această intersecție o potențială piață publică. Din păcate, impropriile noi amenajări – un loc de joacă cu lemnărie țipător colorată în spatele monumentului, o parcare, vizavi, transformarea fostului restaurant într-o clădire oarecare, apariția bolarzilor, a coșurilor de gunoi, a unei toalete publice și a stâlpilor – au transformat locul într-o masă vâscoasă de piese publice care au aglutinat / anonimizat și locul, și monumentul.



de cât raționale o urbe al cărui concept fundamental părea să fie expansiunea naturală, găselnița, adaptarea. (Libertatea inițiativei particulare a copleșit mereu legea, improvizația grabnică a surclasat aproape orice voință de decizie regulamentară).
Modernismul incipient avea să aducă Bucureștiului câteva mari tăieri urbane (bulevardele Regina Maria, Magheru) și, în câteva zeci de ani, edificii de bună calitate, în genere de tip arhitectură modernistă pură, însoțită de la o fel de consistentă felie de arhitectură Art Deco care s-a insinuat, foarte important, în chiar Centrul Capitalei, ca și o populare a câtorva intersecții cu monumente de mare însemnătate – monumentul lui Brătianu, cele ale lui Kogălniceanu, Rosetti, Lahovary ș.a., dar încă de pe atunci ceea ce se petrecea la nivelul figurativului public și simbolic ținea mult mai mult de dorința comanditarilor (instituții, de regulă) și mai puțin de vreun plan prestabilit sau de un set de reguli clare privind distribuirea acestor insemne în cetate. De notat, totuși, cu toată aparența ei de relații clientelare, adesea acceptate, buna colaborare între aceste instituții, artiști maturi și, nu de puține ori, arhitecți care puneau în valoare aceste realizări.

În pofida acestor limitări generice, în ultima decenii ale sec. XIX și prima jumătate a sec. XX se produc și se așează în acest oraș și el pe cale, mereu devenind, abia croindu-și o structură grație noilor mari bulevarde (vezi Lascu, 2011: 141 – 147), o suită de monumente de for public, și ele amprentate de aceeași stare socială a începuturilor și improvizației – Lascu subliniază (p. 141) faptul că statuara bucureșteană de până la 1900 nu a urmat vreo regulă urbanistică asociată operațiunilor de tăieri de mari artere, cum s-a petrecut aiurea (acolo unde intersecțiile importante au fost concepute spre a asigura prezența unor monumente, aliniamentele bulevardelor prevedeau nișe sau mici scuaruri pentru statui ș.a.), ci că aceste monumente erau, loco, mai curând solicitate și impuse fie de un eveniment social, fie de comanda politică, „regulă" care s-a menținut în toată perioada interbelică. (Ideea improvizației în domeniul spațiului public

Bust **I.L. Caragiale**

Str. Baba Novac, Parc IOR București





Cel mai șocant detaliu al acestui amplasament este marcarea unei mici alei cu piatră diferită și care te conduce la... profilul marelui scriitor, semn că arhitectul acestei alcătuiri a fost incapabil să discearnă între ideea de monument de traseu sau cea de obiect de alveolă, punctual. Proporție ratată între bust, reușit ca expresie, și soclu.



bucureștean se regăsește și la Cina, 2010: 81) Să subliniem laudativ preocuparea intelectual-estetică a tuturor celor implicați în fenomen, polemicile acerbe asupra valabilității amplasamentelor sau a calității monumentelor propuse aprobării Comisiunii Comunale (Lascu, 2011: 144), ca și aportul Comisiei Tehnice a vremii, semn că exista un interes real pentru popularea orașului cu mărci artistice de valoare. Poate că tocmai acestei preocupări critice (fie și în această variantă sincretică, polivocală) datorăm buna evoluție a calității acestor monumente: în ciuda corelării lor întâmplătoare cu regulile urbanistice, uneori ele vor fi salvate ca oportună și potrivită așezare tocmai de un început de implicare și pertinentă evaluare estetică, urbanistică, socială și politică, ulterior sancționat de o bună colaborare între statul comanditar, artiști și arhitecți, așa cum se petrece în cazul bustului lui Cantacuzino-Râfoveanu din Grădina Icoanei (arhitect, Rene Patouillard), a bustului monumental dedicat Ing. G. Duca din fața Gării de Nord (arhitect, Ștefan Burcuș) sau, mai târziu, a statuii lui Mestrovici din Grădina Brătianu (arhitect, Horia Teodoru).

Modernitatea românească (perioada prin care înțelegem de regulă intervalul istoric 1880 – 1940) fiind una „de recuperare”, multe etape de tranziție vor fi fost arse, iar metisările posibile au produs sinteze poate nu întotdeauna de mare valoare, dar întotdeauna originale. Ca și în noua arhitectură românească din jurul anului 1900, și sculptura s-a manifestat prin varii împrumuturi conceptuale și formale care s-au străduit să se adapteze nevoilor de aici. Profesional, în ambele domenii s-au definit și decantat în timp nu super-specializări pe anumite funcțiuni sau genuri, ci genurile au fost asumate, în diversitatea și eclectismul lor, de o falangă compusă pentru câteva decenii de aceiași arhitecți și artiști, mereu inferiori numerici unei cereri care spre 1900 – 1920 avea să explodeze. Densitatea evenimentelor istorice presupuse de această „comprimare” a evoluției firești avea să reclame un surplus de retorică comunitară și a puterii în expansiune consistent ilustrat de sculptura publică, mereu la lucru după 1900 –

Bust **Nichita Stănescu**

Parcul Nicolae Iorga, Calea Victoriei







Bună amenajare a perspectivei care conduce la bust, chiar dacă s-a făcut adesea observația că, raportat la dimensiunea aleii, mărimea întregului monument ar fi trebuit să fie alta, deci și proporția dintre cap și soclu s-ar fi modificat. Această indecizie se leagă, foarte probabil, de rolul pe care această piesă îl joacă în compoziția unui Parc...afectat altei personalități.

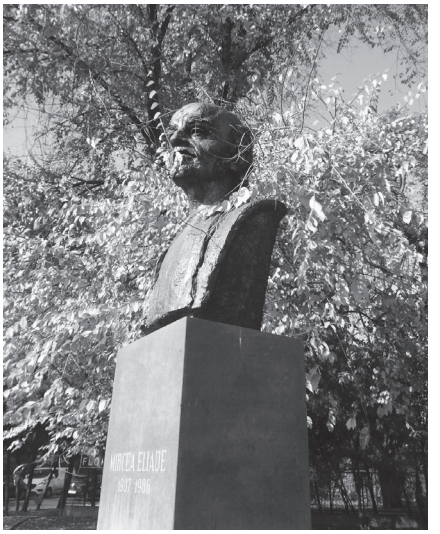
au existat permanent, în acest segment temporal-istoric situații, fapte, evenimente și date, ca și personalități care au realizat mari gesturi istorice, sociale și politice întemeietoare, ca și un notabil contingent de personalități, politicieni, oameni de știință și cultură, de care s-a putut lega comanda administrativ-artistică – ceea ce ar putea explica numărul relativ important de monument de acest gen care populează urbea în epocă.

În capitolul dedicat sculpturii între anii 1900 – 1945 (pp. 355–380), din volumul II *Istoria Artei Românești* editat de Academie cu prilejul centenarului românesc, Adriana Șotropa și Ioana Vlasiu se apleacă atent asupra școlilor care au influențat creația autohtonă în domeniu, cea pariziană (formatori și lideri ai acestei dircții fiind Rodin, iar după 1920 Bourdelle și Maillol) și cea muncheneză, ai cărei reprezentanți au fost sculptorii Oscar Spaethe și Frederic Storck, activi în București încă de la finele sec. al XIX-lea.
Autoarele urmăresc evoluția acestei duble înrâuriri mai întâi prin artiștii prim-receptori – Brâncuși, Paciurea, Spaethe, Storck, cu specificarea că spiritul francez al celor dintâi va fi dus mai departe de o falangă care-i numără pe Filip Marin, Constantin Gănescu, Horia Boambă, Anghel Chiciu, Ion Jalea, Teodor Burcă, Alexandru Talpoșin-Severin, direcție la care vor adera și Romul Ladea sau Radu Pușcariu, în vreme ce germanii vor fi profesori de școală, dar vor și lucra ei înșiși numeroase statui, busturi sau grupuri statuare.
O atenție deosebită o acordă cele două autoare generației de tinere sculptorițe din care fac parte nume importante pentru arta românească a vremii precum Lydia Kotzebue, Celine Emilian, Milița Pătrașcu, Irina Codreanu. În fine, urmărind „promisiunile” deceniului 4, autoarele menționează alegerile lui Vianu în materie de artiști care merită menționați, printre aceștia figurând Mihail Onofrei, Mac Constantinescu, Constantin Baraschi, Alexandru Călinescu, Ion Irimescu, Boris Caragea, Ion Grigore Popovici, Gheza Vida, Ion Vlasiu, Virgil Fulicea, Gheorghe Anghel, câțiva dintre ei autori de busturi de interior sau / și de for public.

Bust **Mircea Eliade**

Bd. Mircea Eliade / Str. Lt. Av. Radu Beller





Afară de titulatura bulevardului, cvasi-imposibil de găsit vreo motivație a acestei amplasări de bust Eliade, practic într-un spațiu separator de tip zonă rurală, aproape rezidual. Bustul evocă, în sine, severitatea intelectuală a marelui om de cultură, iar soclul o susține, dar din păcate amprenta aleatoriului afectează radical monumentul – locul nu are legătură cu ideea de culturalitate, spațiul e în afara vizitării normale, traficul auto, continuu, este la doar 4-5m, amenajarea lui este una oarecare.



Multe dintre aceste nume au creat constant, și-au organizat expoziții personale și au participat la prestigioase expoziții de grup, și-au dezvoltat, în timp, o manieră sau un stil care i-a individualizat și care, ca atare, au cunoscut consacrarea, ceea ce ar fi fost imposibil fără o creație consistentă atât ca repertoriu, cât și, evident, ca superioară calitate. Sigur că, în timp, unele dintre ele au dispărut, fie sub influența factorilor naturali, fie au fost distruse sau degradate cu contribuție umană. Operele unora dintre ei sunt și astăzi prezente fie în oraș, ca statui sau busturi („Monumentul Aviatorilor" / Kotzebue sau bustul Maicii Smara din Cișmigiu / Onofrei), fie în incintele de tip necropolă (Bellu – Paciurea, Baraschi).

Ceea ce este regretabil este că **pentru o parte din aceste opere, mai ales pentru cele urbane, contextul s-a schimbat**, adeseori în dezacord cu istoria sau stilistica monumentului, ceea ce a dus, și prin aceasta, la deprecierea (statutului) monumentelor în cetate, la scăderea calității unor locuri, la aplatizarea simbolică a acestora – vezi „Nimfa" lui Filip Marin, abandonată în Parcul Herăstrău, vezi „Fântâna Zodiac" a lui Mac Constantinescu din fața Parcului Carol, prost îngrijită și aiuristic luminată, vezi bustul lui Cantemir de lângă Bis. Slobozia, sufocat de agrementări inginerești-amatoristice. Raportarea cetățeanului la necesarul liant al simbolului a decăzut până spre anulare.

Bust **Mircea Eliade**

Str. Mântuleasa / Str. Plantelor







Bustul, varianta cap, al filozofului Mircea Eliade, aici într-o plantare urbană oarecum justificată, ca zonă, deși incinta, un mic triunghi prins între 3 circulații, cu greu se poate numi un spațiu amenajat. Capul, din categoria filozof antic, stă pe un stâlp ce are la partea superioară un decroș tip plintă. Fronturile-ecran sunt, evident, inadecvate (se putea propune o perdea naturală), statuia pare răzlețită, singurul element pozitiv fiind arborele din spatele monumentului. Efigia marelui om de cultură a fost în repetate rânduri vandalizată.

c2 / perioada 1950 – 1989, Comunism și artă aproximativă

Impus prin teroare și controlat drastic de statul sovietic până spre 1960, regimul comunist instaurat în România la finele anilor 1940 a fost servit inițial de către de lideri străini, care nu aveau niciun motiv să țină cont de valorile spirituale sau umane ale unei țări reduse la stadiul de țară sclavă, iar mai târziu, atunci când s-a putut opta pentru lideri-oameni ai țării, de inși nu de puține ori agramați sau analfabeți, submediocri spiritual, a căror unică virtute era preaslăvirea și urmarea neabătută a cerințelor partinice.

Așa cum se știe, arta sub comunism nu a fost niciodată văzută ca expresie liberă a spiritului uman, ci întotdeauna și obligatoriu, ca element de propagandă al doctrinei unice, rolul artei publice fiind nu cel de a elogia și dezvolta personalitatea omului, ci de a garanta supunerea și îndoctrinarea masei. Ca atare, doctrina ideologiei omului nou și a proletariatului obligatoriu biruitor a condamnat de plano acest tip de artă care, socio-politic, recunoștea și exalta personalitățile unui trecut și ale unui regim a cărui memorie el o dorea eradicată pentru totdeauna, care putea scăpa controlului și legiferărilor și era potențial cauzatoare de devieri de la linia dogmelor partidului unic.
Supunându-se doctrinei obedienței obligatorii față de ordinele de partid, orice referință la ideea de ins sau individ exponențial a fost abolită: tot ceea ce putea ține de existența particularului, personalului, elitei, spiritualului a fost practic radiat, noul ideal unic fiind cel al omului-masă slujind într-un gând și într-un glas, comunismul atotbiruitor.
Din aceste motive și din cele ce decurg din ele, noul regim avea să izgonească din imaginarul colectiv orice manifestare care nu îndeplinea întrutotul cerințele liniilor directoare oficiale – faptul de a fi fost îngăduite unele excepții (figuri istorice ca Tudor Vladimirescu sau Nicolae Bălcescu) se explică prin aceea că partidul unic le recupera parțial memoria din considerentul politic al

Bust **Emil Cioran**

sens giratoriu, V, Str. Berzei / Str. Gării de Nord





O altă așezare de monument de tip găselniță, care diminuează ideea de valorizare a omului figurat – rolul major al lui Cioran în spiritualitatea românească merita ceva mai bun decât un spațiu rezidual al unei rezolvări de sens giratoriu și cu un ecran de proiecție la fel de rezidual.
O unicitate umană trecută în rândul comunului reprezentațional.



revoluționarismului lor, aceștia fiind prezentați ca luptători împotriva unei ordini sociale injuste: Tudor, împotriva boierilor și chiaburilor, Bălcescu împotriva burgheziei corupte și vicioase etc.
Monumentele tuturor liderilor antebelici și interbelici au fost insidios-criminal înlăturate sau distruse (foarte adesea la adăpostul întunericului, sub pretextul reparării și refacerii orașului după vreun dezastru natural sau camuflate de „necesitatea" revoluționară a construirii cutărui bloc-siloz), au fost impuse noi centre sau puncte de interes urban, a fost ștearsă, dacă nu prin demolare, atunci prin redenumire, o mare parte din istoria orașului.

> Mitologia orașului nu trebuia să intre în concurență cu alte elemente construite. Demolarea simbolică a orașului și a valorilor de dinainte se făcea în tăcere, adeseori chiar în timpul nopții, cum este cazul statuilor și monumentelor regalității. (Aldea, 2015:19)

Oraș care, tocmai pentru că cunoscuse o înflorire și o dezvoltare proprii unei culturi urbane, cu numeroase zone de socializare, cu parcuri și grădini, cu numeroase spații și locuri dedicate culturii, va fi prefăcut în câmp de experiment social: întreaga stare de echilibru urbanistic, poate precară în ordinea ei, dar căutătoare, doritoare de echilibru, a fost drastic amendată prin impunerea ca doctrină urbană a unor serii de condiții moderniste *second-hand* (transformarea copleșitoare a unor zone de tip tradițional în fiefuri industriale purulente de poluare, producerea de cartiere-dormitor în care subcalitatea unor condiții de igienă și confort ale camerelor-minimal-normate era completată agonic de îndesirea inumană a blocurilor) care au adus masificare în oraș și au condus la depersonalizarea aproape completă a locuitorului bucureștean, la înstrăinarea lui față de propriul oraș. Harhoiu (1997: 13) descrie această dramă a alienării astfel:

> Anii puterii comuniste au marcat organismul cetății prin intervenții urbane de proporții, care trebuie înțelese în adevărata lor semnificație, și anume aceea de tragedie culturală, căci a acționat în două direcții esențiale: pe de o parte, s-a procedat la distrugerea valorilor tradiționale consacrate aparținând memoriei orașului, și pe de altă parte

Bust **Mircea Vulcănescu**

Piața Sf. Ștefan, Str. Popa Soare / Str. Sf. Ștefan







Bustul lui Mircea Vulcănescu din Pța Sf. Ștefan reiterează chipul filozofului-martir, contând pe impactul fiziognomiei asupra trecătorului. Orientarea pavelelor scuarului ar dori să sugereze continuitatea de tratare a locului, însă umplutura de ciment artizanală dintre rosturile bordurilor etajate, exhibată, anulează intenția. În fine, plantarea monumentului cu spatele la micul parc și între mașini / între circulații duce la erodarea prezenței persoanei de celebrat.

> s-a implântat în situl generator al orașului un ansamblu gigantesc
> al cărui unic scop a fost preamărirea puterii.

Să adăugăm acestor condiționări sluțirea onomasticii multor locuri și cartiere (ceea ce cu un termen comun se numește re-sacralizare sau descralizare), înstrăinarea clădirilor de rostul și menirea lor (vezi locuirea unei case de nobil-aristocrat-burghez de către câte un cluster *ad-hoc* de 10-15 familii condamnate la proletariat locativ, cum mărturisește și descrie Gabriela Tabacu în *Orașul găsit în cutie*), obligativitatea urmării unui alt calendar decât cel firesc și, în cele din urmă, minimizarea cu totul a insului și demnității lui prin încolonarea sau supunere față de masă și masificare, și vom realiza îngrozitorul succes al statului comunist, care reușise să înstrăineze omul nou chiar și față de el însuși – să amintim celor care nu au cunoscut direct acele vremuri și mai ales ultimii ani ai sultanatului ceaușist, că până și apropierea fizică de anumite zone era interzisă simplului cetățean, definitiv sau pentru anumite intervale orare.
Întreaga imagine și semnificație a monumentului de for public a fost rescrisă în timpul dictaturii comuniste, sub secera și ciocanul partidului și a clasei muncitoare – rezultând, firește, un fals absolut în ordine umană, simbolică sau spirituală, dar un imaginar și imaginal perfecte în ideologia lor sacră de partid și de stat, depersonalizantă, dezumanizatoare și, insistăm, umilitoare la adresa persoanei silite să își înfrâneze orice apreciere critică personală, să îngenuncheze în fața acestui cod și să i se supună: cetățeanul, nu trăind, ci supraviețuind într-un climat supus unui control total, era drastic condiționat în toate manifestările sale, căci permanent marcat de stigmatul amenințării pentru cea mai mică abatere de la litera (roșie?) a doctrinei de partid.

Pentru o minimă înțelegere a „concepției” care a cauzat dezastrul de țară comunist, ca și pentru a sublinia continuitatea în rău a acestei concepții, practic, anti-umane și, evident, și anti-artistice, vom oferi mai jos două mostre de

Bust **Anton Pann**

Curtea Bis. Lucaci



Găzduit de curtea unei biserici, pentru faptul că Anton Pann a fost, pe lângă poet, și slujitor la altar, bustul se bucură de un spațiu privat de reprezentare de tip grădină străjuind intrarea în incintă, ca și de un soclu excepțional ca formă elansată. Acest exemplu de bună practică ar putea fi utilizat pe scară largă acolo unde această potrivire de mesaj și de destin există.





orientare ideologică (termenul de „orientare” fiind folosit aici din punctul de vedere al culturii libere, știut fiind că în epocă, orientarea era legată radical de supunerea față de aceste recomandări care erau cvasi-obligatorii de îndată ce erau rostite de autorități).
În ședința Uniunilor de Creație din 27 Iunie 1952, orice temă fundamentală (estetică) este abolită în favoarea discutării tendințelor politice greșite, a deraierilor împăciuitoriste și a devierii creației unor artiști de la linia partidului și a marxism-leninismului, ca și a celor despre „formalismul care trebuie combătut prin toate mijloacele”, iar tovarășii acceptă că „datoria noastră este să creăm cât mai multe și mai bune opere de artă și literatură, ca să mobilizăm massele în acest avânt creator, să creștem vigilența revoluționară combativă” (2005: 140).
Douăzeci de ani mai târziu, Nicolae Ceaușescu, conducătorul suprem, oferea prin Tezele din iulie 1971 (Cătănuș, în Arhivele..., 2014: 78) „un program de măsuri (...) care prevedea sporirea controlului politico-ideologic exercitat de organele și organizațiile de partid asupra activității cultural-educative, astfel încât aceasta să fie orientată spre combaterea influențelor ideologiei burgheze, a mentalităților retrograde, a naționalismului, misticismului, manifestărilor de indisciplină, de încălcare a normelor de conviețuire socială, a tendințelor de parazitism, de indolență și superficialitate, manifestărilor de cosmopolitism din rândul elevilor și studenților, tendinței de a împrumuta diferite mode artistice din lumea capitalistă.”
Se confirma, așadar, în direcția legitimării cenzurii și auto-cenzurii, suprimarea din orizontul cultural a informării libere, nevoia de a-ți supune total creația comandamentelor de partid și de stat, evitarea idealismului, ruperea contactului cu creatori din afara cercului închis al comunismului și socialismului științific – se instituia, concret, prin aceste cerințe superioare, o cenzură discreționară însoțită de o vânătoare de vrăjitoare la adresa oricărui tip de creație sau expresie artistică ce ar fi fost bănuită de încălcarea acestor limite impuse.

Bust **Petre Țuțea**

Curtea Bis. Popa Soare, spre S





Remarcabilă coerența acestui gest de recunoaștere publică a staturii spirituale și morale a personajului, mai întâi prin adoptarea și găzduirea monumentului de către incinta eclezială (valorizat prin acceptarea înăuntrul incintei afectate de sacru, adoptat și, prin aceasta, la adăpost de posibile atacuri fizice & ideologice), mai apoi prin simplitatea frustă, dublă a monumentului și a incintei, care, în relație cu bustul, pare un mic Ateneu găzduind un dialog mut, dar deschis ca invitație între Maestru (Țuțea a fost supranumit un Socrate al României) și posibilii interlocutori sau trecători.

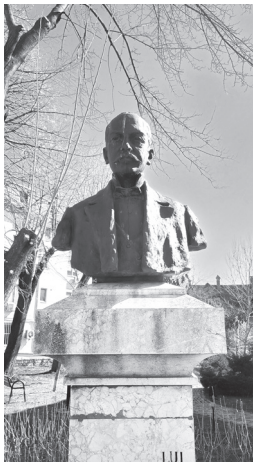


Starea de fapt a lucrurilor avea să se înrăutățească exponențial după cutremurul din 1977 (calamitate care a oferit puterii ocazia de a demola un număr de importante biserici-monument din Capitală) sau odată cu inițierea proiectului Casa Poporului, mega-gest politic radical care avea să expedieze sine die orice altă idee sau inițiativă de artă publică.
În ciuda durelor interdicții atașate acestei arii de exprimare artistică impuse de către regimul dictatorial al anilor 1950 – 1960, din fericire, totuși, ideea de artă publică și de statuară a mai funcționat, chiar și pe vremea comunismului de după 1965 (ceea ce istoria a numit anii de relaxare ai regimului comunist în România, intervalul 1965 – 1970) salvându-se ca valoare tocmai prin modelele pe care această artă de mare calitate a oferit-o sculptorilor care aveau să creeze după anii 1970 – Oprescu observă, de exemplu, unele înrâuriri pe care arta lui Paciurea a putut-o avea asupra creațiilor lui Ion Irimescu, referindu-se cel puțin la un dat al monumentalității chipurilor sculptate care vădește limpede o anume factură a prezenței dată de masivitate și, desigur, la o percepție a spațialității proprii unui tip particular de „prezență umană” prinsă în piatră.

În retrospectiva selectivă pe care o operează asupra artei sculpturii românești în 1984, Mircea Grozdea include în volum mai curând sculptură non-figurativă, în multe cazuri o sculptură destinată spațiului public – deși nu întotdeauna spațiu urban (mai curând ceea ce se va numi sculptură de parc), ca în cazurile Alexandru Gheorghiță sau Mircea Buculei. Scopul final al acestui tip de artă, congruent, dealtfel, cu manifestările artelor din anii 1970, care migrau în afara spațiilor consacrate, tinzând spre o comunicare mai directă cu spectatorul-cetățean, era, însă, în principal, tocmai acela de a aduce arta, simțul estetic în oraș, de a sensibiliza publicul la gestul sau actul artistic.
Fără nicio îndoială, aceste evadări ideatice soldate cu acțiuni și opere sculpturale reușite, gesturi pe care criticul de artă Adrian Guță le pune sub stindardul „artei alternative” care ar fi funcționat după 1965 ca răspuns la arta ideologică

Bust **Barbu Constantinescu**

Curtea Bis. Sf. Ecaterina





Regretabil derizoriul care atinge acest monument prin amplasare după gard și vizitabil prin și peste mașini parcate, cu atât mai mult cu cât pedagogul figurat este un model, un precursor, un reper moral și pedagogic, iar portretul este unul de bună calitate.



datorează enorm marii expoziții Henry Moore din 1966 și la fel de importantului Simpozion Brâncuși din anul următor, atunci când în Capitala țării se reunesc uriașe nume ale criticii de artă contemporane, de la Jacques Lassaigne la Giulio Carlo Argan, de la Ion Frunzetti la Petru Comarnescu.
Această „alternativă" speculativă poate sugera, mai curând eronat, faptul că existau cumva, în echivalență două lumi la fel de valabile – cea stimulată de regimul comunist, verificată de criteriul obedienței și cea care, teoretic, i s-ar fi contrapus conceptual și factual, coerent și, cumva, consensual. Imaginea este doar în parte corectă, pentru că aceste evadări, pe de o parte, erau operate în spații mai puțin supravegheate (tabere de sculptură în munți, în țară, manifestări de artă în zone mai puțin supuse cenzurii sau, până la un punct, acceptate tacit de aceasta, ca dovadă de deschidere), iar pe de altă parte ele se manifestau ca gesturi, ca exprimări individuale, corelate cel mult accidental. (Mărturiile scrise sau orale menționează un nivel de supraveghere din partea instituțiilor abilitate cu atât mai drastic cu cât artistul era sau amenința să devină mai cunoscut – vezi „obstrucțiile accidentale" aplicate unor Ion Stendl sau Nicăpetre, completate de fuga fizică a unor nume mari ale artei românești în străinătate, dovadă că acel climat de lagăr era permanent simțit).

Bust **Horia Creangă**

curtea interioară a UAUIM București







Un semn de superioară normalitate transmite acest bust, plecând de la ideea că spațiul pedagogic este rareori accesibil valorilor ce refuză încadrarea sistemică. Horia Creangă nu a ocupat o catedră, dar a fost și este un reper major al arhitecturii românești. Bustul transmite inechivoc simplitatea și substanța acestui mare om de caracter și creator major.

c3 / Perioada post 1990, artă și libertate

Post 1990, libertinajul socio-cultural și progresul (corporatist) cu orice preț au învins: pe fondul unei suspendări a judecății critice declarate afront la adresa drepturilor individuale și al unei civilizații agresive care susținea insul în detrimentul comunității, orice idee de moștenire, tradiție, trecut și identitate comună, patrie sau geografie spirituală locală a fost supusă atacurilor vocale reunite ale unor retorici care le-a înfierat și blamat până la degradare, anacronic și ridicol. Însușindu-și pe nemestecate acest vot de blam, societatea românească a permis să fie exploatată în negativ libertatea de exprimare dobândită, în sensul în care **majoritatea operelor de for public care au apărut nici nu au mai fost legitimate de vreo gândire coerentă la nivel de oraș, în sensul necesității și amplasării argumentate a acestor portrete în spațiul public** (așa cum era de așteptat), comanda lor aparținând frecvent unor entități socio-politice care nu au ținut cont de niciun fel de agendă a gestionării spațiului public, dacă așa ceva va fi existat. **Problema spațiului, ca loc de cunoaștere și de trăire a valorilor comune, pur și simplu nu s-a mai pus.** Pe de altă parte, în realizarea lor au fost de foarte puține ori implicați profesioniști ai spațiului (artiști și arhitecți în echipă), ceea ce a generat proiecte slabe, vinovate de declasarea omogenității orașului. Dacă bustul în sine era sau putea fi comandat unor nume sonore care garantau, de voie-de nevoie, calitatea expresiei plastice, conceperea și punerea în practică a a acestor așezări în loc a făcut cel mai adesea dovada celui mai acuzat amatorism, **ideea de reper asociată unui astfel de monument de recunoaștere figurând personalități-modele a fost, practic, bagatelizată până la caricatural**. Pentru această perioadă de recuperări și deschideri, un fapt pozitiv a fost apariția unor albume, ghiduri sau cărți de literatură (semi)specializată care au prezentat statuile Bucureștilor și chiar busturile, acestea având un rol major în ideea de redescoperire a acestui tip de artă, uneori furnizând o serie de date sau informații prețioase; în unele situații, meritul acestor apariții editoriale s-a

Bust **Ion Mincu**

UAUIM București, spațiul-grădină adiacent porticului de la intrare



Părintele arhitecturii românești, Ion Mincu, este celebrat de către Universitatea omonimă prin bustul așezat la dreapta intrării. Bustul, în mărime naturală, este particularizat de unitatea material-cromatică dintre „anvelopanta” soclului și cea a pragului pragului secund al postamentului, și de așezarea în sine, care întâmpină studentul, profesorul, vizitatorul.
E de discutat ipoteza ca întreg ansamblul să fi fost mai amplu.





dovedit salutar, întrucât au păstrat ca imagine ceea ce în realitate avea să fie ulterior distrus sau avariat.
La jumătatea primului deceniu de după comunism, a fost recuperată, pentru aproximativ 5 ani (1996 – 2000), ceva din intenția de reprezentativitate publică a unui statuar care, ca model mai întâi, apoi ca și calitate a artei implicate, evocau ideea de libertate și demnitate umană (într-o expresie sumară, valorile istorice de recuperat au fost slujite de valori umane și profesionale valabile).
Spre anul 2000, însă, sub presiunea noilor ideologii, stranii pentru acest spațiu cultural, dar în fața cărora politicul local a capitulat, totul a căpătat diferite forme pe măsura culturii și a sub-culturii de masă, deloc argumentate, insuficient sau greșit motivate, ilustrate de pseudo-monumente anemic justificate profesional, de cele mai multe ori (sub)mediocre ca valoare artistică și care, uneori, atacau prin șubrezenia lor puțina substanță a locurilor urbane tari.

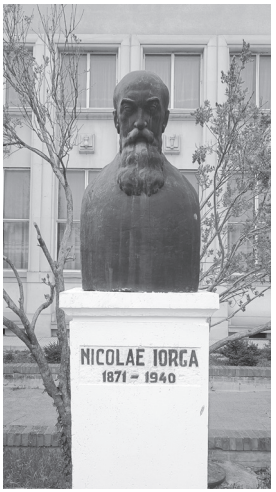
> Dacă un loc se poate defini ca identitar, relațional și istoric, un spațiu care nu se poate defini nici ca având însușiri identitare, relaționale și istorice va defini un non-loc. **Ipoteza apărată aici este că supra-modernitatea (= actualitatea, n.n.) este producătoare de non-locuri, adică de spații care în ele însele nu sunt locuri antropologice și care, opuse modernității baudelairiene, nu integrează locurile vechi.** (subl.n.) (Auge, 1992:100)

Mai mult, și din păcate, aceste producte au fost aruncate haotic în cetate de către arhitecți (atunci când aceștia au fost chemați să înfăptuiască această plantare) servili și slab pregătiți estetic, deloc la curent cu noua estetică asociată artei publice de după anul 2000, să zicem, incapabili să observe calitățile contextuale ale unor spații și pe care să le asocieze cu simbolica urbană, artistică și comunitară a unor statui sau busturi care să fi contribuit, programatic, la re-sudarea socială. Salba de bijuterii plastice care ar fi rețesut comunitatea urbană și ar fi confirmat imaginarul recuperator de consistență istorică și umană al cetății s-a preschimbat, prin aceste acțiuni care aduc mai mult a hărțuire decât a ideal comun, într-o scabie care „înflorește” pretutindeni agresiv ca o maladie, exhibată prin tot felul de pustule împietrite de care te ferești pe cât se poate.

Bust **Nicolae Iorga**

curtea Institutului de Istorie omonim, Bd. Aviatorilor nr. 1







Un alt exemplu de sub-expunere prin recontextualizare – prin crearea acelei bretele care, foarte probabil, a tăiat o parte din grădina Institutului, bustul a ieșit din zona de admirație și s-a retras în spatele gardului, pitirea monumentului fiind cu totul în contradicție cu măsura genialității acestui imens om de cultură. Impresia de ieftinătate a monumentului este sporită de spoirea soclului (bine proporționat, inteligent formatat volumetric) cu o soluție / îmbrăcăminte de var.

d). PORTRET ȘI ASEMĂNARE – FIZICĂ ȘI / SAU SPIRITUALĂ

Principiul elementar de comunicare al unei efigii ține, evident, de asemănare – dar, ne grăbim să adăugăm, **de o asemănare care este mai puțin importantă sub aspect fizic, cât sub specie artistică** (la nivel personal, să ne amintim, reținem imaginea unei persoane nu sub forma ei de buletin, ci legată de un anumit moment de manifestare care a „supra-imprimat" fiziognomia, de fapt, momentul de transfigurare a persoanei respective, tocmai pentru că prin această stare de ex-stasis, cel reprezentat ne este superior, fie și ca simplă trăire umană; statuia, în esența ei artistică, nu e „cine este Goriot", ci „cine ar putea fi", în maximul lui de trăire și împlinire, Goriot). (Ca o paranteză, este bine să avem în minte, gândind la asemănarea dintre portretul pictat al cuiva și fizionomia aceluiași, celebra exclamație a copilului care, văzând pictura-portret cubistă a lui Picasso, ar fi exclamat – „Uite-l pe Moș Vollard!", consfințind faptul că arta cuprinde și depășește realitatea concretă, așa cum efigia cuiva, devenită semn și simbol, nu neagă, ci transcende modelul fizic.)

Motivația artistică uzuală a respingerii proliferării de către artist a „imaginii de buletin" a celui propus-spre-operă ține nu doar de această singularitate – se știe că **artistul caută să reprezinte nu carnea, ci carnea spirituală a unui ins**, apreciind, mai mult decât prezența, expresivitatea lui unică – ci și de orgoliul de creator: artistul simte nevoia NU SĂ REPRODUCĂ UN LOC COMUN, ci să descopere „ascunsul" unui lucru sau personaj, dar și să contribuie la imaginea plenară a unei realități în lume, oferindu-i acesteia încă o versiune, alta, a subiectului perceput de el și reprezentat de el așa cum nu l-a văzut nimeni. În opera sa de referință asupra posibilităților de lectură ale chipului uman în artă, *Portretul în Renaștere*, Pope-Hennessy face nu doar evidentă distincția dintre ceea ce, biblic, s-ar putea numi „chip" și „asemănare", iar filozofic „sensus anima" – „sensus mundi": diferența dintre ceea ce ar reprezenta imaginea de tip clasic /

Bust **Iosif Sava**

la SE de Conservator, Str. Poiana Narciselor / Str. Ion Câmpineanu







Cine a zis că Primăria Capitalei nu are umor? Monumentul destinat omului de cultură ocupă din acel spațiu dintre blocuri cel mult 9mp. Restul de până la câteva sute este destinat mașinilor, deși locul este numit, evident (?!) Piața Iosif Sava. Un punct al geografiei simbolice a orașului justificat, dar unde personalitatea nu este celebrată, ci umilită prin această probă de contra- sau subexpunere.

eroic, de aparat a unei persoane, identitatea ei civilă sau imaginea publică normată și ceea ce poate fi imaginea aceleiași persoane văzută ca manifestare plenară, completă căci complementară, instantaneu suprem al ființei sale intime revelate. Descriind una din operele lui Clouet (1976: 115), savantul afirmă:

> Portretele lui sunt mai nemaleabile și mai severe decât cele mai puțin oficiale, dar chiar și în portretul Elisabetei de Austria de la Luvru, ideea că **pictorul de portrete trebuie să prindă o imagine trecătoare, să înregistreze vârtejurile personalității mai degrabă decât identitatea ei, farmecul decât caracterul** (subl.n.) nu s-a pierdut.

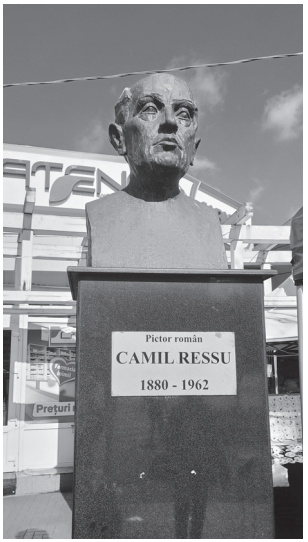
Sigur că, fizic şi vizual vorbind, o apropiere prea mare de rigoarea anatomică a unui chip sculptat duce la imposibilitatea de a vedea în lumina intenţionată de artist personajul, (contribuția artistului scade spre zero atunci când acesta se mulțumește să redea exclusiv identitatea „mortuară" a subiectului). Trebuie să observăm, de asemenea, că tocmai datorită acestei figurări și redări la scara umană, de percepţie „normală", în genere nu apar deformări tehnice aplicate chipului sculptat, aşa cum, din necesitate, acest lucru trebuie să se petreacă în cazul unui grup statuar aflat, să zicem, într-o mare intersecţie rutieră, unde vederea impusă de o asemenea situare obligă ca pentru recunoaşterea chipurilor, măcar indicibilă, artistul să recurgă la deformări estetice / optice minimale (corecţii datorate perspectivei) pentru a oferi contemplatorului de la distanţă o senzaţie de „naturaleţe", de asemănare şi, desigur, pentru a evita pericolul monstruozităţii anatomic-estetice.
Chiar şi în cazul celor mai comune chipuri, pe de altă parte (aspect perfect vizibil în statuara de bust din cimitirele care adăpostesc astfel de opere de artă evocator-memorialistice), există o intenţie a artistului de a sugera „viul" figurii, motiv pentru care, cu excepţia busturilor ratate, chipul celui evocat nu trebuie să fie cel „de stare civilă" – frontal-tipic şi fără expresie, spre a confirma și colporta identitatea biologică, ci, dimpotrivă, el trebuie să conțină și să exprime investiția

Bust **Camil Ressu**

acces în piața de legume, intersecția dintre Bd. Camil Ressu și Bd. Liviu Rebreanu



O așezare care sparge toate limitele imaginației este cea a bustului pictorului Camil Ressu – în axul accesului din piața de legume a cartierului, între tarabe. Pe tot parcursul Bd. Ressu nu a putut fi identificat, așadar, niciun alt loc potrivit pentru amplasarea acestui bust relativ banal ca expresie, dar cu un soclu impecabil. Inadecvarea la loc a monumentului este totală, la fel ca și ratarea lui simbolică.





auctorială și etică a artistului, spre a motiva crearea unui portret-stare din categoria excepţionalului, dată fiind tocmai celebritatea plină de sens a unei astfel de ipostaze devenită „loc social comun”. Este și merită imortalizat un personaj real care s-a ridicat ca semnificație deasupra rigorilor vieții zilnice și care, prin aceasta, poate deveni reprezentativ pentru durata lungă a comunității, pentru idealurile spirituale sau politice ale acesteia.

Afară de figurativitatea administrativ-istoricistă, mai curând de evitat atunci când ne referim la criterii estetice, menționăm şi cazul special al reprezentării portretistic-expresioniste, în care criteriul de recunoaştere facial-social-normativ, „naturalist”, cel obligatoriu pentru că asigură identificarea personajului, este expediat pe plan secund, în favoarea supralicitării prin estetic a mesajului transmis de „clipa de graţie” în care este redat subiectul (cazul bustului actorului Gheorghe Dinică din Cimitirul Bellu, ca şi al monumentului aceluiaşi din vecinătatea Teatrului de Comedie din Centrul Istoric, un mic, dar solid paralelipiped alb surmontat de un cap de expresie, este, poate, cel mai faimos din Capitală în acest sens).
Și aici, judecata critică este somată să intervină, pentru că, evident, vorbim despre un teritoriu al complexității și al nuanțelor.
De ce, ne putem întreba, nu a fost considerată potrivită, de către cei care au dorit să păstreze memoria marelui actor, varianta portretului „de stare civilă”?
De ce ar fi fost această alegere o sărăcire a memoriei personalității – pentru că, în esență, despre aceasta este vorba – așa cum, de pildă, tot la Bellu, este înfățișat Grigore Vasiliu-Birlic? Un bust cu un portret al unui ins în vârstă, atestând o anvergură de lider, de zeu, de vârf-model al comediei, redat cumva într-o stare de confirmare a propriei maiestăți, figurare conformă, de altfel, rețetei statuarei clasice – chipul, mai curând atins de simptomul mască mortuară, este martor „prin el însuși”, prin starea lui imperial-impasibilă, al rezistenței întru veșnicie, este dovadă a nemuririi celui reprezentat.

Bust **Gheorghe Dinică**

Centrul Vechi, la NV de altarul Bis. Sf Dumitru, lângă Teatrul de Comedie





Marele actor este celebrat în bust aproape de locul uneia dintre scenele pe care a performat, printr-o așezare între semeni (postamentul lipsește, sugestie a ne-oficialului, a colocvialului), ca și printr-o mărime a monumentului absolut comparabilă cu statura umană. Chipul, supradimensionat și tratat expresiv, ca o mască de tip caricatură, este fără îndoială o puternică prezență în zonă, un reper simbolic care impune.



În genul expresionist-modernist, însă, bustul insistă radical să surprindă impresia comprimatoare de timp, imaginea-moment: din salba memoriei, este selectat și „demonstrat" ipostazul de grație al existenței. (bustul **„**Fernande**"** din 1909 al lui Picasso este un astfel de portret-instantaneu, socotit de artist ca mai potrivit **„**noii simțiri**"** decât reprezentarea clasică, figurativă).
Firește, ne putem gândi, în ordine antropologică, la un moment de climax în vecinătatea maiestății, sau, și mai teluric vorbind, la artistul-star descris prin butada warholiană a celor 15 minute de celebritate, care leagă portretul unui individ de momentul său de glorie; altfel spus, el nu există în memoria colectivă altfel decât printr-o suită de momente „de maximum", din care artistul a extras unul singular, copleșitor prin intensitatea sa de trăire și de expresie.

Așa cum grupul Laocoon, altădată, se singulariza ca memorie prin expresia încordării maxime a eroului în lupta împotriva monștrilor ce-i amenințau copiii, tot astfel Dinică-actorul a fost comemorat în gestica și mimica lui unică avută atunci când, într-o singură replică și expresie facială, a reușit să înmănuncheze în el, într-un unic gest vizibil în facies, un mare cuantum din (in)conștientul colectiv. Așa cum, pentru americani, imaginea justițiarului John Wayne este asociată cu privirea veghetoare, replica scurtă și mâna pe armă spre a apăra „the american way of life", construind astfel un model imaginal peren și demn de urmat pentru orice adolescent viitor-erou-apărător de țară și de ținut, **bustul-șarjă** al actorului Gheorghe Dinică este un portret în care bărbatul (modern) român se poate recunoaște în zeflemeaua lui ironică, în hazul de necaz, în descurcăreala legendară a personajelor întruchipate de el.
Or, nu se potrivesc acestor momente de viață chipurile statuare grave, contemplând eternitate, ci, mult mai curând, persoana acelui Don Juan pe care-l aștepți să coboare din statuie în viață, o statuie vivantă a efemerului care se ridică din morți – exemplul „viu" este preferat, în cazul anumitor persoane excepționale, efigiei de zeu.

Bust **Ion Voicu**

Parcul Ioanid, ieșirea spre Str. Aurel Vlaicu



Bustul, care stă pe un postament de 3 trepte care se retrag și pe un soclu care evocă forma viorii, este așezat într-o fosă creată *ad-hoc* în Parcul Ioanid într-un loc bine ales, cu natură matură, care pune în valoare portretul. Unitatea elegantă a ansamblului, izolarea lui liniștită din colțul de parc și cele câteva bănci atrag publicul, locul fiind în general populat, plin de viață.





Busturile lui Gheorghe Dinică sunt o confirmare a excelenței witzului românesc – vom întâlni, deci, nu calmul olimpian al unei sentințe apodictice, ci spiritul etalat fals-rudimentar, caricatural, dar acid ca al unei șampanii, al unei figuri-butadă. Iar alegerea acestei clipe-de-reprezentat se va fi legat, firește, de momentul intrării în conștiința spectatorilor a acelor roluri și replici memorabile, de maturitate scenică și interpretativă a actorului, care s-a cristalizat și exprimat scenic în jurul vârstei de 40 de ani. Și din acest motiv principal, „imortalizarea" chipului său acceptă concesii și aproximări formale în favoarea legendarei expresivități afișate – de aceea, cele două chipuri realiste sunt marcate de o maturitate plină de experiențe de viață, de situații și de replici „așezate", devenite „portret" interior.

În fine, să conștientizăm, poate, și mai mult ideea de alegere a acestei specii reprezentaționale pentru un artist ca Dinică *et alii eiusdem farinae* observând că tot șarmul unui personaj de acest tip se concentrează, pentru el, în acel chip plin de infinite nuanțe care absoarbe întreaga expresie corporală și o comprimă într-o singură expresie, ocheadă, tresărire de spirit, stare de pre-erupție vulcanică...

Bust **Nicolae Cajal**

Bd. Mihai Bravu / Str. Baba Novac





Admirabil realizat ca portretistică simbolică / mască de tip expresionist, acest monument păcătuiește în primul rând prin greșita proporție dintre soclu și corp (soclul, prea mic și greoi, dă impresia de indecizie a arhitectului între a conferi ansamblului monumentalitate, ceea ce ar fi cerut încă cel puțin 30cm de corp de soclu, și a lăsa monumentul să fie mai puțin vizibil, aspect confirmat de așezarea lui într-o ipotetică promenadă). În al doilea rând, poziționarea finală a acestuia e discutabilă, deoarece acuză vizibilitatea frontală, aceasta fiind posibilă doar din(spre) stradă – o soluție evident superioară ar fi fost aceea a așezării monumentului într-un unghi care să permită trecătorului o raportare vizuală mai potrivită vederii *en passant*.



e) DESPRE FRAGMENTARE

Un alt fapt corelativ pe care suntem datori să îl observăm, apropo de bust, fie el şi prin categoria ambelor specii menţionate, este cel al „decupării" personajului care va fi reprezentat – această segmentare indicând, în ordine estetică, apartenenţa de netăgăduit a tipului de artă adus în discuţie la modernitatea estetică europeană. **Bustul este, prin definiție, o apologie a fragmentului modelat și plasat superior, un vârf al artei sculpturii, un semn de excelență deodată socială și estetică.**
Există busturi care, așezate pe soclu, abia dacă includ în modul de reprezentare o vagă indicaţie corporală – întreaga expresie plastică se concentrează asupra capului, mai precis asupra figurii, cu o foarte mică sugestie a continuării corpului prin musculatura / anatomia gâtului. Texte mai vechi justifică această idee minimalistă a bustului prin aceea că, de fapt, în chip este depozitată, ca un fel de *pars pro toto*, întreaga deplinătate inteligentă, raţională a individului, ca atare, reiterarea prezenţei simplului cap ar fi suficient pentru a-l evoca pe cel care binemerită o astfel de „sanctificare" (Chevalier&Gheerbrant, 2009: 185-186 susţin această interpretare simbolică). O practică istorico-estetică derivată din această „supremaţie a capului", acum bine ştiută şi bine documentată, ce are în centrul ei acest fragment corporal a fost cea a artei romane de aparat, ilustrată prin practica descoperirii, în ţinutul nou-cucerit, a unei statui impozante a vechiului stăpân, căreia i se înlătura capul pentru a fi înlocuit cu „replica statuară de gen oficială a noului împărat". De regulă din piatră sau bronz, aceste portrete tridimensionale se refereau preponderent la o asemănare de tip mască mortuară, o reprezentare creată pentru recunoaștere sau identificare anatomică, necesară în ordinea funcționalului politic-administrativ.
Vorbind despre astfel de reprezentări „abrupte", Mariana Dimitriu evocă folclorul local și simbolistica poveştilor autohtone, care menţionează „capul din vârf de par" – poate o evocare a unor practici belicoase vechi universale, nu doar

Bust **Nicolae Titulescu**

la SV de Primăria S. 1, Șos. Nicolae Titulescu / Bd. Banu Manta



Unul dintre monumentele cele mai bune ca așezare geografică (și) simbolică, cu o alveolă clar definită, la marginea unui trotuar care flanchează un mic parc și care favorizează o foarte bună percepere din partea trecătorilor. La fel de pozitivă este și relaționarea direcțională cu Primăria, amintind statura politică a celui figurat. Mai puțin fericită este semi-îngroparea postamentului și proporția ratată dintre bust și soclu.





românești, în care capul dușmanului răpus era înfipt ca piatră de hotar în direcţia locului din care venise năvălirea, ca semn de avertizare pentru orice viitoare intenţii de agresiune sau cucerire.

O altă categorie este cea a busturilor ce adaugă expresiei faciale suportul fizic şi plastic al umerilor. Tot simbolică, şi implicând uneori doar accidental, neobligatoriu, adevărul anatomic, indicaţia aceasta vagă de corporalitate are sensul de a „credibiliza", în ordinea atestării istorice, personajul ales (cum am menționat anterior, acesta a fost un om viu, cu date corporale reale, „verificate" de comunitate sau de cei care l-au cunoscut), dar şi pe cel de a impune o imagine privilegiată, estetizată „la zi" a celui figurat (există, istoriceşte documentate, cazuri de disproporţii crase între mărimea unui cap şi anvergura umerilor aceleiași persoane, dar în arta bustului această nepotrivire dispare, fiind îndulcită / „armonizată" de o corporalitate adecvată, reconstruită după gustul și canoanele vremii; cazul cel mai faimos este al lui Beethoven, figurat sobru și viril la modul atletic, aşa cum o cerea doctrina canonului artistic clasicist, imagine destul de îndepărtată de realitatea veridicităţii anatomice integrale, descriind un ins rubicond). Un detaliu care merită conștientizat și observat îndeaproape este, aici, cel al îmbrăcăminții sugerate, aceasta îndeplinind adeseori, vom vedea, scopuri simbolice, dacă nu și stilistice.

Cea de a treia categorie se referă la artefactele care prezintă o secţiune orizontală a toracelui aproximativ între stern şi ombilic. Este vorba despre „aproape de o statuie" a părții superioare, care, însă, evită dificultățile și neplăcerile tehnice necesare unei solide ancorări în sol a unei forme figurative complete, îndeobşte realizată prin intermediul picioarelor şi al tălpilor persoanei de reprezentat, şi transformă acest dezavantaj într-un tot unitar din categoria (lipsei) „cozii de sirenă" ce, adunate într-un mono-volum, ar permite o stabilă aşezare a întregului pe soclu în sol. Să nu uităm, totuşi, că această a treia formă

Bust **Corneliu Coposu**

Calea Victoriei, în grădina Bis. Crețulescu, la NE de altarul bisericii







Monument cu totul special, remarcabil prin morfologia cruciformă adaptată, ca și prin felul în care arhitectul a ales să rezolve problema unei vizualități ce implica o cădere de nivel, ca și pe cea a vizitării bustului, soluționată prin crearea unei scări descendente. Alegerea inteligentă a locului a adus monumentului vizibilitate și prezență.

de artă monumentală din categoria bustului transmite „calitatea" socio-istorică a „eroului" ales, cea de a fi fost ales şi reprezentat ca un reper de urbanitate „al apropierii", ca „om între oameni" & „erou de serie" al unei comunități, nu erou excepţional universal-reprezentativ, calitate sancţionată de statuia completă, *ad integrum.*
Doar **ca excepţie amintim forma statuară lipsită de anatomia picioarelor, dar care reprezintă corpul până aproape de zona genunchilor** a lui Dimitrie Cantemir (autor, Ion Irimescu, 1970, Parcul Bisericii Slobozia, București) – deşi paradoxală ca alegere estetică, această morfologie permite în primul rând o asimilare cu bustul: în acest exemplu, monumentalitatea obiectului pare, totuşi, motivată mai curând de intenția de glorificare a cărturarului domn şi nu de o imposibilitate de a asigura tehnic stabilitatea „statuii".
Aiurea pot exista, desigur, şi fragmentări surprinzătoare, de felul celei a lui Ignaz Semmelweiss (amplasare în fața MedUniVienna, 2019, artist sculptorul maghiar Peter Raab), decupată şi vertical, dar care acceptă şi prezenţa unui braţ întreg, de înțeles și acceptat ca inteligentă soluție tehnico-artistică de a actualiza, a moderniza, a face interesantă și atractivă estetic imaginea unui reper istoric uman de mare valoare.

Aspect care mai ridică instantaneu încă o problemă rar dezbătută atunci când se propune o statuie spre amplasare în spațiul public, situație cu atât mai de neînțeles cu cât, dimpotrivă, în istoria statuarului, soclul este investit adeseori cu o importanță copleșitoare: cea a cadrului-suport (a postamentului / piedestalului și a soclului) ce susţine această reprezentare simbolică de tip efigie, pe care o particularizează (şi) în acest fel, prin calităţile estetice pe care această anexă materială, cu important rol funcţional, dar şi estetic, le deţine şi le transmite.
În opera picturală sau de alt tip, dar bidimensională, acest suport-vecinătate aduce în discuţie „împrejurimea" spaţială imediată a portretului. Un portret în

Bust **Corneliu Coposu**

mic parc la E de Bis. Sf. Mina, Bd. Corneliu Coposu / Str. Robescu Constantin





Unul dintre puținele busturi ale Capitalei care merită apreciere, în primul rând pentru soluția plastică, ce dovedește că bustul se poate aborda și într-o manieră ne-istoristă, cu certe calități estetice contemporane, și în al doilea rând, chiar pentru așezare – o plantare a sa în acord cu onomastica bulevardului denumit după Senior. Aceste premise favorabile sunt minate, totuși, de câteva stângăcii (ameliorabile): 1. soclul, inteligent ales formal, are nevoie de o înălțime sporită, caz în care și pastila conținătoare ar putea fi extinsă; ideală ar fi urcarea cu totul a monumentului încă cel puțin 1m, eventual pe o haldă de pământ înierbat, care i-ar semnaliza vizual prezența; 2. gardul viu trebuie menținut la o înălțime care să permită lectura și a numelui, și a poemului de pe revers; 3. legătura cu bulevardul trebuie întărită și subliniată, fie prin folosirea, pentru alee, care se cere lărgită, a unei pietre speciale, fie prin plantarea unui gard viu de ambele părți ale trotuarului, care să îndrume vizual trecătorul, fie printr-o luminare specială a ansamblului.



medalion oval sau rotund este înconjurat, în numeroase exemple, în spaţiul ocupat până la ramă, de un fond auriu / argintiu preţios, de unul sobru sau de unul cu intarsii sau populat de un anumit model grafic, care exprimă atitudinea-comentariu a pictorului / societăţii faţă de model, ca şi de rama tabloului: ambele „cadrări" sunt valorizatoare pentru intenţionalitate, mesaj şi simbol.

În sculptură, acelaşi rol multivalent este jucat de către soclul-suport, prin formă, mai întâi, şi, evident, prin dimensiune (distanţa de la care o operă de artă de acest fel impune o evaluare iniţială a raportului de forme dintre „stâlp" şi portret permite o astfel de vedere de ansamblu, care și prin mărime fizică poate exprima „rangul" statuarei), dar şi, cel puţin la fel de important, de către materialitatea în sine a acestei „coloane susţinătoare". (Vom vedea, mai jos, cazuri în care estetica unor portrete de tip bust este sabotată sau, alteori, chiar distrusă de un raport de mărime nepotrivit, la care se adaugă, în negativ, o incredibil de prost aleasă calitate a materialelor utilizate, de regulă, pentru placarea acestor axe verticale). Vom păstra pentru final (partea de prezentare a spațiilor urbane și cea a fișelor de monument) discutarea problemelor presupuse de o amenajare integrală a spaţiului receptor inclusiv prin modificări de relief ale solului.

Bust **Nicolae Bălcescu**

Parcul (pastila) Bolta Rece



Un alt monument care sporește taina așezării reperelor monumentale ale Capitalei, cu atât mai mult cu cât încă există un bulevard Bălcescu lipsit de efigia marelui pașoptist, iar parcul-loc conținător este mai curând cunoscut în istoria Bucureștilor ca loc al chefliilor. Dincolo de toate, o bâlbă absolută între toate reperele estetice posibile, ca și o decupare anatomică a bustului absolut specială, vizibilă, pe o volumetrie a la Irimescu.





f). MĂRIME ABSOLUTĂ ȘI MĂRIME RELATIVĂ

Propunându-ne să vorbim despre un gen artistic care se adresează preponderent exteriorului, de o amplasare care prin definiţie implică ideea de spaţiu public, deci mai mult sau mai puţin de arie geografică ce permite şi vederea de la depărtare, ca şi un raport de proximitate care poate merge până aproape de intim, chiar până la contact fizic, ar fi utilă o scurtă revedere a condiţiilor de vizibilitate pe care statuara de tip bust o poate asuma.
Aşa cum am menţionat deja, **vorbim, într-o ierarhie a locurilor şi semnelor publice, despre un tip „secundar" de reprezentare**. Un „loc" care, figurând o personalitate de seamă a cetăţii, dar una care a întreţinut un raport societal uzual cu membrii societăţii (repetăm și insistăm – aceasta a fost persoană publică ne-mediat, tangibilă şi social-identificabilă, din categoria savanţilor, artiştilor, a oamenilor de ştiinţă, politicului ș.a.m.d.), prezintă o figură recognoscibilă civic – aşadar, afară de situațiile excepționale, cele în care persoana a cucerit o poziție de personalitate a lumii, locul ei este rezervat unei pieţe / unui spaţiu de reprezentare care nu-şi va aroga importanţa „marii pieţe", ci pe cea de micro-spațiu, poate definitoriu pentru întreaga comunitate, în care cel figurat a putut să joace un rol important. O piaţă mică de tip „sufragerie" („sufrageria noastră", a celor câteva case între care este închis un spațiu comun), este absolut suficientă, ca ordin de mărime, pentru a perpetua memoria celui reprezentat, după cum monumentul de acest tip poate fi şi un „punct pe cale", parte a unui traseu bine definit sau punct într-o filă / serie de portrete-bust adosate unui zid, de regulă unei clădiri-instituție.
Dealtfel, greşeala potenţial ridicolă a unei relaţii de corespondență monumentală exprimată inclusiv prin mărime fizică dintre un bust şi un spaţiu monumental nu are nevoie de savante demonstraţii geometrice sau matematice (pentru moment, doar o sugestie interogativă, spre a le fixa): ce fel de raport de semnificaţie simbolică ar putea crea cu locul din cetate un bust care, măsurat volumetric ca un

Bustul voievodului **Constantin Brâncoveanu**

Stația de Metrou Constantin Brâncoveanu / Bd Metalurgiei, mic parc local







Ansamblul ar fi trebuit să fie emblema locului, pe care bustul l-ar fi personificat. Pe de altă parte, însuși martiriul domnitorului ar fi putut fi o excelentă șansă plastică pentru artist: a marca expresiv locul prin afirmarea sacrificiului. În loc de acestea, un monument absolut comun, cu scăderi în proporționare, cu un amplasament abia marcat și parazitat de tot felul de obiecte publice, un fel de (de)serviciu public anonim și neutru, un nou loc comun.

paralelipiped, are cu tot cu suportul cel mult 3mc, corp ce se dovedește de-a dreptul un pitic rătăcit într-un spaţiu deschis de 30x50m? Concluzia pe care o putem întrezări deja este că bustul, ca gen artistic, nu poate avea legătură cu o „monumentalitate de aparat" de ordinul universalității&grandiosului, ci cu investiţia de simbol şi greutate socială din zona (re)cunoscutului, apropiatului, învecinatului, intimului istoric, respectului civic imediat şi, prin urmare, a unor ordine de mărime care, în cazul fericit, explorează limitele dintre intim şi monumental.

De aceea, poate, însemnătatea „constelaţiilor" bustului într-o cetate, mult asemănătoare, ca fir epic și simbolic cu povestea firimiturilor făcute potecă identificabilă (Hansel și Gretel), poate fi copleşitoare: **un bust bine justificat poate accidenta şi umple de sens un spaţiu oricât de mic, poate orienta un traseu pietonal**, ce poate migra, ca plus-atribut, spre un traseu sculptural cu șanse mult sporite de a ocupa memoria vizuală a unui vizitator decât cea pe care o au bietele busturi aruncate între fumurile autoturismelor; chiar şi o intersecţie de străzi, cum vom vedea, o cât de mică insulă urbană, dar și curţile interioare publice ale unor grădini pot fi astfel folosite. Iar prin repetiţie / ritmicitate, semne identitare ale seriei și sens, acest semn-reper „sanctifică" o axă urbană, creează sau readuce ordinea în trama deseori atinsă de haotic a aglomerărilor urbane mereu deschise la schimbare ori, în caz nefericit, supusă agresiunilor distrugătoare sau transformărilor aleatorii, care pur și simplu anulează contextul. Traseele pietonale sau punctele de fugă gândite spre a pune în valoare o astfel de reprezentare sunt, deci, orientate spre a favoriza întâlnirea „obişnuită" cu această persoană-simbol (o întâlnire mult similară celei dintre două persoane „reale", dat fiind faptul că numai în condiții cu totul particulare anvergura unui bust poate asuma supra-dimensionarea), condiţii în care mărimea fizică a unei astfel de reprezentări-fragment nu are un motiv real să depăşească mai mult de 1,5 până la 2 ori mărimea umană medie, de 1,75m (cu tot cu soclul, aceasta nu ar trebui să

Bustul **Constantin Brâncuși**

Parcul Constantin Brâncuși, Str. Constantin Brâncuși / Str. Nicolae Grigorescu



Dacă, dată fiind situația explozivă a zonei, Parcul Brâncuși nu ar fi fost redus la țarcul Brâncuși, edilii inițiatori de gest ar fi putut fi elogiați pentru intenție. Însă performanța de a aduce un om universal la măsura simbolicii urbane de cartier merită notată ca exemplu de evitat: nimic din placidul statuii sau amenajării nu e atins de ideea de evocare a excepționalului, cetățeanul Brâncuși capătă un aer de pensionar cu scufie, față de care s-a îndeplinit o obligație.





depăşească înălţimea de 3,5, maximum 4m, în cazul busturilor cu compoziţie architectural-estetică (bustul Grigore Cantacuzino din Grădina Icoanei sau într-o situație cu totul unică în București, 6m – bustul inginerului G. Duca din fața Gării de Nord). (Autorii ghidului bucureștean al monumentelor din 1966, Georgescu-Cernovodeanu-Cebuc au inclus în publicație rezultatele foarte utilei preocupări de a măsura și consemna atât înălțimea propriu-zisă a busturilor incluse în ghid, cât și pe cea a soclurilor – toate busturile alese pentru a fi prezentate măsoară, cu tot cu soclul și postamentul, între 3 și 4mh, ceea ce corespunde, aproximativ, unghiului vederii ridicate la cca. 30 de grade, pe care pietonul „o folosește" într-o plimbare normală. Câteva exemple – bustul lui Anton Pann, din curtea Bis. Lucaci, are 3,10mh, bustul lui Dimitrie Brândză, din Grădina Botanică, 3,15mh, bustul lui Nicolae Leonard, azi în Grădina Kiseleff, 3,70mh, bustul lui Gheorghe Șincai, din scuarul din fața Liceului omonim, 3,60mh ș.a.m.d.)

Sunt de luat în calcul şi **vederea de pe parcurs** a unei astfel de efigii (Davidescu este, totuși, de părere că punctele valorice de reper pe care le constituie monumentele de for public este bine să nu fie așezate unele după altele, această dispunere prilejuind o nedorită serializare a lor, și, deci, viciind tocmai ceea ce este esențial la un portret – diferența specifică, detaliul de finețe, personalizator; opțiunea învățatului este manifest exprimată spre bustul-punct, conceput și transpus în realitate ca obiect de artă și spațiu amenajat individual și particularizat), **distanţa optimă de percepţie a întregului**, apoi de d**istingere a trăsăturilor faciale ale celui celebrat**, **ca şi „pragul de respect" impus de mini-teritoriul urban** (pastilă, scuar sau amplasare ca puncte-friză pe un zid) **care-l adăposteşte** (cum e semnalizată incinta de aproape și de departe, care sunt punctele de vizibilitate maximă, ce oferă apropierea de statuie).
Mai puţin soclul, **care transmite cu evidenţă faptul că nu ne aflăm în faţa unei persoane fizice, ci înaintea unui monument,** şi acceptarea materialităţii-alta, bustul poate fi supus unor condiţii de comunicare vizuală relativ similare celor

Bustul generalului dr. **Carol Davila** (copie)
curtea Spitalului Militar Central







Chiar dacă bustul (clasicist) este din perioada de început a activității lui Brâncuși, el trebuie apreciat și ca document al acesteia, și ca mărturie de apreciere de către o instituție a obiectului de valoare pe care îl posedă, de acceptare a lui ca marcă. De notat calitatea soclului și a raportului de proporții componente (soclu și bust).

comunicate de către Jan Gehl în *Viaţa dintre clădiri* (2011: 65), descriind raporturile umane, care verifică fundamental ideea recunoașterii:

> Îi putem vedea pe alţii şi percepe că sunt oameni de la o distanţă între o jumătate de km şi 1km, în funcţie de factori cum ar fi fundalul pe care se proiectează, lumina şi mai ales dacă persoanele în cauză sunt în mişcare sau nu. La aproximativ 100m, siluetele care se zăresc de la mare distanţă încep să prindă contur. Acest interval poate fi numit câmp vizual social. (...) De la o distanţă de aproximativ 30m pot fi distinse trăsăturile sociale, coafura şi vârsta şi pot fi recunoscute şi persoanele întâlnite doar arareori în prealabil. Atunci când distanţa este redusă la 20-25m, majori tatea indivizilor pot percepe relativ clar sentimentele şi stările altora.

Recapitulăm: 100m, conturarea datelor siluetei în câmp vizual social, 30-25m, recunoaștere fizică, cca. 20m, identificare și percepere stare. Imediat (p. 69), autorul recapitulează cele 4 tipuri de distanţe care, după T. Hall, definesc comunicarea interpersonală (intimă, personală, socială, publică), afirmând despre cea de a patra categorie că este „mai mare de 3,75m şi este definită ca distanţă utilizată în situaţii formale – în prezenţa unor figuri publice.” (Pe aceeași linie a măsurătorilor posibile, corelată cu observarea concretă a dimensionării monumentelor-busturilor, care au ca limite aritmetice înălțimea minimă de 2,25 – 2,50m și cea maximă de 4,00 – 4,50m, excepțional mai mare (pragul de sus este mai frecvent în cazul busturilor-monument care cuprind mai multe personaje, alegorii și simboluri), putem calcula o distanță aproximativă de relație vizuală / contemplare afectată acestui gen statuar.

Din păcate sau din fericire, „Spațiul nu este un lucru, este un raport. Este raportul de la individ la formă. ” (A. Renier / J. Chenieux) sau, încă și mai complex, „Spațiul este o categorie a înțelegerii noastre” (Moles și Rohmer) – autori citați de prof. Eftenie în analiza ipostazelor spațiului real la nivelul reprezentărilor subiective (p. 25 ș.u.).: această dublă formă de artă în exprimare concentrată nu se compune și nu se lecturează pornind de la date numerice cu pretenții de absolut, ci de la conștientizarea unor armonii dinamice care se stabilesc între factori la fel de importanți, dar care pot fi ușor schimbători, modificabili sau adaptabili. Dacă o

Bustul generalului **Panaite Donici**

Bd. Iuliu Maniu, în fața Facultății de Electronică





Un alt monument de traseu foarte dificil de observat – impozant ca ansamblu, el obligă privitorul la o contemplare în contra-plonjeu a portretului personalității figurate, incomodă și oferind o imagine deformată a chipului acestuia. O retragere de câțiva metri ar fi oferit celor curioși o altă perspectivă, poate mai prietenoasă, eventual completată de două bănci de ședere, dispuse lateral.



știință a numărului contează cu adevărat în artă, ea ține nu neapărat de vreo geometrie secretă, ci mai curând de evitarea dizarmoniilor posibile (creatoare de urât), și, excepțional, de revelarea, într-o operă, a sublimului matematic, în situația ipotetică, dar nu imposibilă, în care un monument public este văzut ca semn de unire între pământ și cer, ca microcosmos în care pot exista indicii ale macro-cosmosului.

Există, în actul de creație al unui bust, ca date fizice calculabile numeric, o sumă de componente care concură la realizarea unui bun monument, de la înălțimea și calitatea arhitecturală a clădirilor înconjurătoare până la distanța la care viitorul „ax reprezentațional" se va afla față de clădirea-ecran, de la declivitatea sensibilă a terenului până la consistența elementelor naturale care compun peisajul urban-ambiental și până la amplasarea acestuia în raport cu lumina solară sau cu prezența apei, la care putem adăuga conceperea stilisticii unui mobilier stradal care să pună în valoare spațiul și monumentul (mărime, materialitate), de la secțiunea soclului până la grosimea fizică a fragmentului corporal și la înălțimea lui și, nu în ultimul rând, de la prezența străzilor, trotuarelor, circulațiilor auto și pietonale din proximitatea acestuia și până la calcularea fluxurilor: **totul poate fi transpus în relații numerice care pot crea un raport matematic corect, dar care, evident, nu poate garanta excelența monumentului.**
Pentru că aceasta depinde, ca un *donum super-aditum*, tocmai de lucrurile non-materiale: **trebuie să existe acomodare justificată** între monument, loc, stradă, cartier și oraș, ca relație contextuală ce poate fi susținută, între stilistica bustului și cea a monumentului, între dimensiunile și materialitățile acestora ș.a.m.d.
În fine, ceea ce, ultim, probează excelența unui monument este revelația subiectivă a privitorului, care este (sau nu) declanșată de excepționalul de ansamblu al monumentului, inclusiv ca sesizare a unor proporții și scalări.

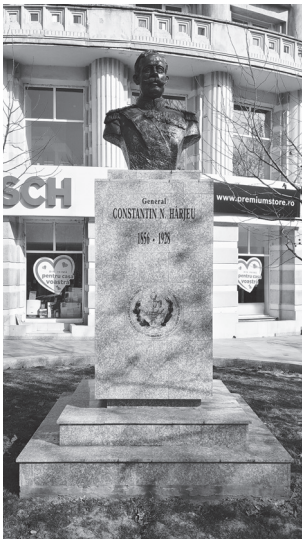
> „În arhitectură, trebuie să compunem cu știință, (...) dar această compoziție trebuie să fie o creație – o imitație, oricât de savantă ar fi ea, nu poate suplini absența elanului, a pasiunii interioare. Acest elan, această tensiune din marele ritm viu,

Bustul generalului **Constantin Hârjeu**

Str. Ion Pillat / Bd. Unirii



Uimește la acest bust, în primul rând, rațiunea amplasamentului, perplexând, dat fiind faptul că există numeroase clădiri militare care puteau găzdui cu sens un atare monument. Ecranul pe care stă portretul distruge ideea de bună receptare a imaginii-efigie, iar pastila-gazdă desemnată să fie spațiu-gardă de tip sacral... este folosită după cum se vede.





> acela pe care micul ritm, cadența, îl poate pregăti, aduce cu sine, ca în poezie.
> (Ghyka, 1981: 97)

Revenind la **ideea unor măsuri proporționale, pentru care importante sunt scara, ritmul, dar mai ales modulul**, este bine să reținem că adeseori unitatea unui ansamblu pleacă, se susține de la un segment multiplicat (un bust de 1m h care e susținut de un ansamblu de 2,30m (piedestal plus soclu) va oferi o imagine proporțională în sine – dar, dincolo de aceasta, aprecierea va fi subiectivă.
Un postament egal, în diagonala lui, cu dublul înălțimii soclului și a postamentului, sugerează stabilitate și oferă sugestia depărtării optime de la care monumentul ar trebui să fie contemplat – aproximativ, aceasta ar trebui să fie aria afectată de întreg monumentul. Bustul, fragmentul statuar propriu-zis, de regulă așezat pe direcția axului central al spațiului care va găzdui monumentul, nu ar trebui să depășească, vizual-estetic vorbind, 1/3 din înălțimea soclului. (Ex: pe un soclu de 2mh, bustul, plasat la extremitatea superioară a acestuia, nu ar trebui să adauge mai mult de 70 cm h, în caz contrar imaginea finală furnizată va fi percepută ca inestetică – acesta este, în mod natural, raportul dintre ceea ce înțelegem prin bust ca denumire anatomică, iar pe de altă parte, neglijarea acestui raport matematic poate sugera fie amenințare, pericolul ca elementul statuar să cadă, să fie „străin" (= protetic), să nu pară a face corp comun cu concepția coerentă a reproducerii torsului uman, sau, de cealaltă parte, să transmită ideea nefericită a unei monstruozități / diformități anatomice – să ne imaginăm capul foarte mic al unui personaj rătăcit pe un puternic „tors" pătrat sau de cilindric ori supradimensionarea capului, care apasă sensibil și vuzual asupra unui soclu prea mic (vezi bustul lui Sedar Sengkor din Piața Francofoniei).
O imagine la fel de sensibil-paradoxală o oferă și monumentele în care volumul soclului este aproximativ egalat de cel al bustului, estetic riscantă pentru că sugerează o egalitate de principiu incomodă între suport și personajul figurat.
Utilitar vorbind, atunci când există, a doua treaptă a postamentului, cea care

Bustul generalului **Toma Lișcu**

Intrarea Răzoare / Bd. Timișoara



O așezare cu sens a monumentului, dată fiind apropierea de unitatea militară a cărei incintă o străjuiește, ca și proximitatea Academiei Militare.
Generalul ar fi meritat, poate, o amenajare superioară a locului, ca și o prezență mai acuzată, ca ordin de mărime.





succede celei care dă limita perimetrală a monumentului față de oraș, este cea destinată semnelor și gesturilor de comemorare – flori, jerbe, lumânări, alte insemne omagiale – în vreme ce postamentul aflat în contact cu solul stabilește, pe de o parte, o limită de acces a vizitatorilor și delimitează spațiul propriu-zis al monumentului de spațiul public, instituind, în același timp, un prag de diferit de materialitate, sensibilitate și semnificație și mijlocește trecerea de la spațiul profan, comun al urbei la spațiul sacrat sau semi-sacrat al monumentului.
Atragem, în acest punct, atenția asupra **similitudinii pe care această dispunere la înălțime a statuii / bustului o are în comun cu spațiul religios și sacrat al bisericii**, unde accesul la altar se face prin suirea unei / unor trepte – soleea –, care are, tocmai, rolul de a institui fizic un prag de separație dintre spațialitatea largă, laică, destinată credincioților, și cea sacrată, rezervată strict oficianților.

Același registru al postamentului inferior stabilește, teoretic, o limită de apropiere în vederea lecturării legendei sau inscripțiilor care completează mesajul vizual al sculpturii-portret. Iar mărimea spațiului aferent unei astfel de dispuneri se va lega de perimetrul ceva mai sus-discutat (înălțimea finală a întregului ar trebui să fie cel puțin egală cu latura pătratului de bază al postamentului sau cu diametrul cercului pe care monumentul stă), la care se mai adaugă, de jur-împrejurul acestei incinte, o mică alee înconjurătoare care ar permite, la modul ideal, accesul unei perechi de vizitatori (minim 2 m lățime).
În esență, regulile nu sunt mult diferite de cele instituind un spațiu de detentă împrejurul unei clădiri. Spre exterior, pot fi prevăzute bănci care să permită vederea bustului cel puțin din semi-profil.
Apropierea de bust este de dorit să urmeze rețeta frontalității, în vreme ce în spatele ansamblului este, dezirabil, fie un front urban construit adaptat / adecvat contextual ori un zid, fie silueta unui arbore, la distanța unei staturi umane. Aceasta desigur, ar fi rețeta ideală pentru așezarea unui bust, astfel încât el să poată primi omagiul dedicat, ca și vizita fugitivă a potențialului vizitator.

Bustul fostului Rector al ASE **Paul Bran**
intrarea în corpul de clădire ASE Str. Moxa





Rezultat al unei uimitoare improvizații, acest bust cu soclu elegant este dus cu totul în derizoriu de infra-calitatea curții, de ecranul total mediocru (materialitate și gândire ieftină a accesului), ca și de catastrofala implântare a bazei soclului în pachetul de scări, cu totul ratată, sugerând accidentul.



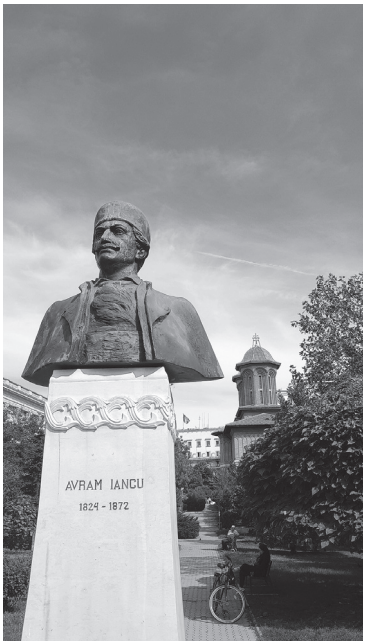
g). ÎNTÂLNIREA CU CEI ASEMENI NOUĂ...

Revenim și insistăm: **cu excepţia statuilor-bust istorice cu soclu „retorizant", spectaculos-decorativ, întâlnirea cu un monument-bust poate asuma condiţiile unei intersectări inter-personale, efectivă la nivelul faciesului** (așa cum am menționat mai sus, arta monumentală din această categorie se bazează fundamental pe o recunoaştere de principiu a personalităţii prin intermediul trăsăturilor fiziologice, motiv pentru care ideea de întâlnire inter-„umană" între simplul trecător și sublimul cetățean-model este posibilă și chiar acceptabilă). Interesant este chiar şi faptul că apropierea de un asemenea portret-efigie depăşeşte cazul publicului în direcţia apropierii numai în cazul în care cei familiari personajului îşi permit această transcendere, în general justificată de ideea de a-i aduce „eroului domestic" un omagiu comemorativ.
Dacă pentru cei care îndeplinesc un gest social – aduc un omagiu standard din partea unei părţi a comunităţii, în numele căreia depun o floare sau o jerbă la baza soclului – apropierea de persoana figurată se petrece doar în limita respectului social, la anumite date comemorative sau ocazionale –, evident că cei care au avut o relaţie apropiată cu cel reprezentat pot încălca datele convenţionale şi pot pătrunde în imediata proximitate a persoanei-statuie în virtutea intimităţii pe care au experimentat-o anterior. (Pentru aceștia, nu datele estetice ale celui figurat primează, ci relația intim-personală – întâlnirea, excepțională, ține de o alt nivel de comunicare și, evident, de un alt ritual social, pragul de intimitate, de familiar îl neutralizează / surclasează pe cel social-comunitar, specific celor care au făcut cunoștința celui reprezentat doar în mediu social.)

Decurg din aceste multiple posibilităţi o serie de condiţionări de ordin estetic, ţinând în genere de două situaţii: cea a apropierii fizice de monument şi a recunoaşterii figurii publice imortalizate şi, la fel de important, conceperea

Bust **Avram Iancu**

Parcul Bis. Crețulescu





Bust masiv, prezent, dovada vie a întâmplătorului absolut care guvernează prezența artei monumentale noi în Capitală, justificarea așezării acestui erou ardelean în acest loc fiind practic imposibilă. Mai mult, legarea lui de Dubcek exprimă amatorismul cel mai plenar al administrativului, dovedind absoluta lui incapacitate de a (co)ordona simbolic orașul.



relaţiei acestui monument cu cadrul urban în care este aşezat.
Căci contextul așezării unui semn de recunoaștere, spre a confirma încă o dată apartenența persoanei-simbol la cetate, trebuie să fie prezent, dublu psihologic justificat. Eroul domestic este un produs al orașului-comunitate (el a absorbit esența locului și ne-a redat-o, mestecată și sublimată, ca o hrană pentru pui, spre a ne favoriza creșterea spirituală) și care, prin permanența efigiei, își continuă acțiunea benefică și modelatoare asupra corpului social.
Cel mai banal motiv de apartenență, cel primar, este dat de locul de naștere / creștere (cazurile Mircea Vulcănescu sau Haralamb Botescu, chiar și cel al Mariei Tănase), dar în această speță ne lovim cel mai adesea de schimbarea istorică pe care a suferit-o orașul, și ne aflăm în imposibilitatea, practică, de a recrea un „cuib" aparținând *illo tempore*, și atunci recurgem la contextualizări-expedient. Re-amenajarea ambientului în scopul exaltării „eroului" are nevoie, în aceste cazuri, de cea mai serioasă documentare și arumentare.
O altă rațiune justificativă este cea dată de **contextualizarea vocațională** (Țuțea sau Anton Pann sunt primiți în curți de biserici, pentru că într-o bună măsură, personalitatea lor s-a conturat sub această haină religioasă și ea continuă să fie cel mai puternic activă, măcar ca semn mnemotehnic, tot aici). O deferență primitoare ar trebui să fie marca unor astfel de „așezări".
Iorga, Enescu, Th. Burghele sunt statui-indici al unui alt tip de context, al **patronajului vocațional**, ca și eroii militari - instituția se legitimează cu acești corifei, vitală fiind asemănarea fizică a persoanei și, eventual, grandoarea monumentului.
Afară de aceste situații, totul se petrece, în ceea ce privește amplasarea monumentelor de tip bust în Capitală, într-o zonă a surprizei și negânditului, ilustrând un hei-rupism pe cât de greu de înțeles, pe atât de greu de acceptat.

Bust **Decebal**

Piața Unirii, V, breteaua care leagă Splaiul Independenței de Bd. Corneliu Coposu







Comentariul cel mai acid pe care acest monument al lui Decebal gardist / vardist l-a primit din partea trecătorilor (grup de adolescenți) este „unde e Traian, vizavi?” Miticul istoric al unui popor (fundamental, după Hașdeu) e redus prin proporție și amplasare (ambele duse spre măsura ordinarului, a masicului) la faptul comun, la scopirea de încărcătură simbolică.

h) ÎN DIALOG CU MATERIALITATEA

Pur şi simplu pentru că vorbim despre o transpunere în material, o posibilă calchiere barocizanta a datelor portretului este nedorită şi, insistăm, semn al eşecului estetic reprezentaţional.
Căci materialul ales este decisiv pentru portretul final şi pentru prezumţia de „nemurire" pe care i-o „garantează" acestuia: să ne imaginăm patru busturi ale lui Enescu, unul în lut ars, altul în marmură albă, un al treilea în piatră neagră, ultimul în bronz. Alegerea materialului, sugerează sculptorii care aleg o modalitate de expresie portretistică, ţine, totuşi, nu în primul rând de durabilitatea, maleabilitatea ori de capacitatea artistului de a-i asocia / infuza acestuia o anume tentă de manualitate, cât de posibilitatea ca acesta să poată comunica „spre veşnicie" starea de graţie în care artistul alege să-l reprezinte pe cel omagiat, a susține, în cele din urmă, valoarea simbolică superioară a acestei reprezentări. (Să ne amintim, de pildă, imaginea extazului Sf. Tereza, pe care marmura polisată o difuzează tocmai pentru că prin gradul de sensibilitate infuzat suprafeţei și scontând pe căderea luminii pe acea suprafață, Bernini trimite la „spiritualizarea" chipului atins de graţia divină).
În acelaşi timp, materialul utilizat trebuie să cuprindă în el şi posibilitatea de fericită adecvare „organică", atunci când se pune problema atingerii unei coerenţe conceptuale între materie şi model – Brezianu listează, apropo de specificul fiecărei creații în parte în opera lui Brâncuși, ghipsul și ghipsul patinat, bronzul simplu sau, uneori, patinat, marmura, piatra, cimentul, oțelul, calcarul...

Nu întâmplător cele două busturi ale lui Gheorghe Dinică sunt „prinse" în bronz, ca şi, în Cimitirul Bellu, bustul lui Toma Caragiu: pe lângă ideea evocării măştii de actor (ce evocă, metaforic, vocaţia celui portretizat), modelajul de factură expresionistă sugerează în ambele situaţii „contondenţa" personajului, capacitatea lui de puternică, explozivă expresie vitală, ironică. Spre comparaţie,

Bust **Dac**

Str. Uranus / Calea Rahovei, zona Piața de Flori



Nefericita proporție a verticalei acestei prezențe scurte și groase afundă piața în volum, în gregar. Iar dacă nu a fost descoperită aici vreo urmă istorică dacică, operațiunea ține de invenție infantilă: un astfel de simbol izolat se consumă pe sine. Dacă nu este legitimat de un context sau de o proiecție-strategie, simbolul poate deveni ridicol.





bustul în marmură lisă al Maicii Smara / Smaranda Gheorghiu (Parcul Cișmigiu, autor Mihai Onofrei, cca. 1945), educatoare de mare calitate şi mentor de aleasă calitate spirituală, degajă seninătatea proprie, proverbială, a „marii dăscăliţe”, a staturii ei de nobilă feminitate.
Atunci când materialul comenzii este unul rar, special ales, se sconteaza, fireşte, şi pe aura de nobleţe, de aristocratic ori pur şi simplu de apartenenţă la un *high class* social care a stat la baza opţiunii – uneori, numai prin aceasta, prin valoarea lui intrinsecă, el poate transmite unicitatea, excepţionalul celui figurat, susţinând-o în principiu. După cum, desigur, ar fi o depreciere, în general vorbind, execuția unui bust al cuiva în cărămidă, lut ars, lemn, fier (o astfel de alegere în esenţă depreciativă ar fi motivată, poate, doar de un exemplu artistic personal care să aleagă să-şi exprime propriile preferinţe sau stări faţă de anumite personalităţi, dar în acest sens esența reprezentării nu mai este celebrarea, comemorarea, ci exprimarea artistică a unei atitudini moral-estetice folosind ca pretext specia portretului, caruia i se anticipează, prin această materialitate slabă, degradarea).

În ordinea materialităților socotite și acceptate ca reprezentative pentru această artă monumentală mică, referinţele (comanditarilor, dar și cele ale artiștilor-autori) înclină cel mai adesea spre piatră (marmură, de regulă, dar şi granit sau bazalt), sau bronz – ambele opţiuni sunt, evident, reunite de relativul cost ridicat al materiei, de nevoia unui travaliu specializat de mare calitate, presupunând un artist autor secondat de un meşter / tehnician de mare calibru şi, evident, de ideea de durabilitate, de rezistenţă la proba timpului.
Pe lângă faptul de a transmite, prin unitatea de materie a decupajului corporal, o anume impresie plastică, de consistenţă sau, la celălalt capăt, de hieratism, de diafan a reprezentării, greutatea materiei conferă, tectonic vorbind, și un grad specific de stabilitate fragmentului anatomic susținut de soclu.
Generic vorbind, materialitatea unui bust / statui îmbracă două aspecte:

Bustul **Împăratului Napoleon al III-lea**

Piața Napoleon al III-lea, Str. Haga / Str. Paris



Bustul Împăratului Napoleon al III-lea respiră, poate, cel mai bine dintre toate monumentele de acest tip din București. Plasat central în mijlocul micii grădini dedicate, ca și în centrul platformei minerale, el sugerează prestanță și impune prin verticala clară. De notat ritmul ascensional dat de succesiunea celor 3 planuri orizontale decroșate.





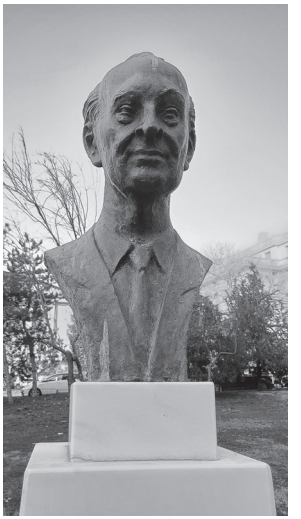
1. distanţează opera de artă de modelul însuşi;
2. transmite ideea de valorizare sau devalorizare a artistului faţă de model.
Un monument de tip bust va exploata aceste potențialități fie pentru a releva anumite date excepționale ale portretului, (jocul de suprafață al materiilor îndreaptă atenția către portret), fie pentru a crea o tensiune dinamică între forma și materia alese pentru a genera un tot unitar de forță (chipul decade ca importanță, dar întregul capătă statut monumental acuzat).

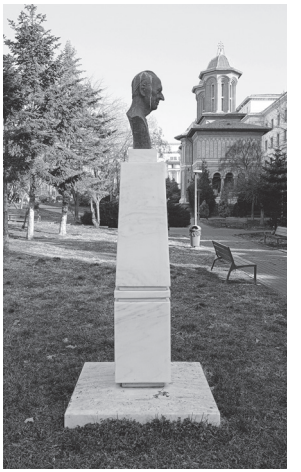
De un mare interes, legat de acest aspect, mai poate fi faptul că este posibilă crearea unei reţele sau a unui traseu marcat de prezenţa busturilor şi identificat prin tipul de materialitate aleasă – poate că bronzul ar conveni traseelor sau zonelor acoperind foste arii industriale, ca principiu unitar de evocare, sau ar fi posibil de selectat o opţiune pentru un anume tip de piatră care să presupună, într-o altă cheie, o unitate de traseu dată de socluri-aceleaşi (firește, criteriul imediat vizibil al acestei continuități ar fi cel morfologic, dar el ar putea fi cu atât mai pregnant cu cât ar fi susținut de o unitate de materie).

Bust **Alexandru Dubcek**

Parcul Bisericii Crețulescu







Monumentul liberal-comunistului Dubcek, rafinat-filiform spre grațios, contrazice radical și locul amplasării (inadecvare contextuală totală), ca și, stilistic, robustețea spre brut a bustului vecin, al lui Avram Iancu. Haos reprezentațional spre ridicol, crasă dovadă de amatorism la lucru a „specialiștilor” administrației.

i) DESPRE SOCLU – despre cum arta se monumentalizează și devine parte din oraș

Vorbind despre bazele ideatice și practice ale soclului, este necesar și util să pornim de la memoria cazului originar / extrem al suportului-sculptură: istoria artei și a arhitecturii ne oferă exemplul a numeroase temple și clădiri importante (semn că această practică arhitecturală și constructivă se verificase și consacrase în timp, devenind uzuală) în care funcția de susținere a unui element se confunda cu aceea simbolică, artistică, de reprezentare – la limită, acestea sunt cariatidele și sculpturile de atlanți, morfologii în care arta și arhitectura fuzionează. Reperul purtând morfologie umană figurativă, recognoscibilă, nu mai era susținut de un suport, ci era el însuși deodată actor principal într-o unică, sincretică figurare (ca textualitate pusă în circulație, fără doar și poate că reprezentările de acest tip erau, la nivel mitic, echivalentul satirilor sau al Centaurilor vremii, transpuse în materie și spațiu). Referindu-se la funcționalitatea multiplă a soclului unui monument, Toyama (p. 12) afirmă că:

> „rolul bazei unei statui merge mult dincolo de simplul suport fizic.
> Ea ordonează spațiul din jurul ei făcând evident centrul și axele spațiului;
> devine baza prin intermediul căreia spațiul interior al pieței este înțeles
> cantitativ; oferă un punct de referință pentru calibrarea poziției cuiva;
> și, mai curând decât întrerupând curgerea traficului, funcționează
> pentru a ghida cu finețe și a ordona privirea / vederea celor ce trec
> prin piață”.

Acest nor de atribute de principiu ale soclului pare să se fi păstrat, în liniile lui directoare, până în epoca modernă.
Ideea că piedestalul-suport se transformă în timp sau suportă re-calibrări odată cu statuarul, mai ales în cazul celui public, pare de la sine înțeleasă și, într-un fel, logică, deși – se va vedea – ea nu are întotdeauna acoperire integrală.
Este mai firesc să acceptăm faptul că în timpul frecventelor perioade belicoase

Bust **Papa Francisc**

Bd. Schitu Măgureanu, în fața Cercului Armatei (restaurant)







Mic spațiu de tip piațetă, asumat inteligent de autor prin plantarea, în el, a unui bust simplu, cu un soclu din piatră albă, cu muchii moi, atent proporționat, care ordonează locul prin această verticală *ad-hoc*. Figura Papei este bine individualizată, în timp ce tăietura robei spiritualizează monumentul cu abstracția ei, potențial simbolică.

din Evul Mediu, cel mai probabil statuile divinităților, regilor, voievozilor sau împăraților erau distruse parțial, iar reutilizarea suporturilor-pradă devenise o practică obișnuită, mai ales pentru a evita efortul material necesar pentru crearea sau construirea unui nou „semn", dacă vorbim de un soclu sau o plintă de mari dimensiuni. Cele mai mici suporturi, care de regulă se adresau statuilor mici sau busturilor, erau mini-trunchiuri de coloane care serveau probabil pentru uz intern, domestic de așezare a propriilor zeități lare.

Cele trei părți constitutive ale unui soclu, recapitulăm foarte pe scurt, sunt baza cu muluri (o dală de piatră împodobită cu ciubuce sau muluri), un trunchi cubic, un corp masiv precedat de un mic canal separator, si, în fine, dintr-o cornișă uneori serpentinată cu muluri care ies în evidență.
Urmând arhitecturii și ordinelor ei, soclurile & piedestalurile pot fi și ele corelate conotativ stilurilor arhitecturale, de unde o posibilă clasificare a lor în socluri toscane, dorice, ionice, corintice, compozite și chiar în ceea ce s-a numit piedestaluri creștine (deși epitetul ultim sugerează aproape explicit conotația simbolică, el se dovedește a fi cel mai prozaic din această serie, construit fiind din suprapuneri de pietre tăiate, scopul fiind exclusiv cel de susținere a „încărcăturii"). (vezi www / l'evolution du socle...)
În intenția de a detalia această clasificare, vom emite ideea că, mai ales în cazul în care vorbim despre o idee de comemorare istorică, iar imaginarul pe care dorim să-l readucem în cetate ca subiect ține de această logică sau, mai mult, este parte a unei strategii reprezentaționale figurative definite, dubla idee necesară și suficientă de urmat ar trebui să fie cea a alegerii unui tip de soclu adecvat (simplu tranșând, ar trebui ca o personalitate feminină să nu ocupe un soclu „masculin", doric, după cum bustul masiv al cutărui scriitor la fel de masiv să nu fie așezat, întru fină stângăcie ridicolă, pe lujerul greu de decoruri al unui soclu corintic – afară, desigur, de cazul mai curând de nedorit al unui soclu-parodie), obligatoriu însoțită de ideea de adecvare materială (pentru exprimarea imaginarului

Bust **Papa Ioan Paul al II-lea**

Bd. Schitu Măgureanu, în fața bisericii omonime







Un erou al luptei creștinătății catolice pentru libertate, Papa Ioan Paul al II-lea este reprezentat în atitudinea sa conciliantă și senină, faimoasă în toată lumea. Bustul este așezat în imediata apropiere a Nunțiaturii Papale, vizavi de intrarea în Bis. Schitu Măgureanu, la doar câteva sute de metri de bustul Papei Francisc I, devenind, în această continuitate reprezentațională, un punct central simbolic al prezenței bisericii catolice în cetate. Soluția contextuală a deformării postamentului și a soclului confirmă această verticalitate nodală, sugerând ideea de biruință asupra aleatoriului, trecătorului, instabilului.

figurativ, ideea de unitate stilistică și materială este una dintre condițiile obținerii unei expresivități memorialistice de clasă, căutate și asumate de către istoria cetății respective).
Firește, pentru a atinge această consecvență, sunt necesare mai multe condiții bazice, care încep cu nevoia de manifestare a unei conștiințe sociale active la nivel de țară / oraș / localitate, pot lua în calcul conștientizarea unei mai nevoi de element simbolic în textura urbană, sancționată de factorul politic-administrativ și care presupun, sine qua non, o elementară educație exprimând dorința de a percepe și înțelege nevoia acestui factor istoric, educațional și civilizațional (vezi Ioana Beldiman, supra).

Se acceptă / se crede în general că **grupul sculptural memorial „Burghezii din Calais", 1889, al lui Auguste Rodin a fost momentul definitoriu de ruptură în ceea ce priveşte relaţia modernismului cu ideea de bază a monumentului** (Toyama, p. 1).
Rodin, se pare, nu ar fi dorit niciun fel de bază / postament pentru întregul grup, căci sculptorul ar fi fost de părere că nu doar unul dintre eroii oraşului ar fi trebuit elogiaţi prin acest monument, ci toți cetăţenii din Calais, în totalitatea lor comunitară. (În paranteză, să amintim totuși că dacă pentru spațiul public din Calais, Rodin a ales să neutralizeze soclul, pentru a spori mesajul social al propriei opere, în varianta grupului statuar pentru muzeu, în Londra, el a fost de acord cu un soclu de 5m înălțime.) Monumentul, însă, astfel realizat și expus, a pus şi problema, ulterior conștientizată și abordată pe larg, a relaţiei nou-create dintre privitor şi opera de artă. Este bine, totuși, să observăm că Rodin a recurs la această soluție (a pierderii soclului sau cel puțin a difuziei lui) și pentru că, în bună parte, ea era consangvină stilisticii sale, care de multe ori păstra o continuitate de material între baza-suport a monumentului și formele propriu-zise, ca în „Gânditoarea" sau „Danaida" (1890) și, ca marcă estetică, un revival al non-finito-ului michelangiolesc.

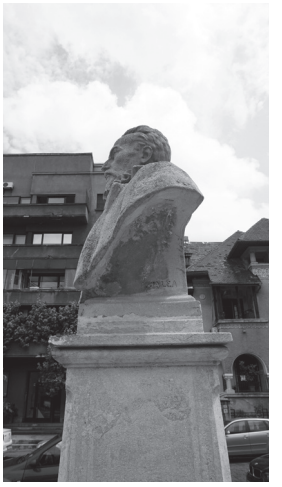
Bust **Miguel de Cervantes**

Piața Spania, Bd. Dacia





Bustul este unul dintre puținele lucrări de artă publică din București care s-a bucurat de o punere în scenă adecvată și reușită, de mare importanță în acest sens fiind amenajarea întregului spațiu receptor: plantarea cu iarbă a porțiunii ambientale imediate, arborele matur care servește ca ecran statuii, o bună proporție între spațiul mineral și cel vegetal, continuitatea de cromatică, sobră, în ceea ce privește materialele folosite, prezența apei din micul bazin din spatele statuii. Poate că prezența unor bănci pentru ședere dispuse în fața monumentului, destinate relaxării sau contemplării bustului, ca și plantarea unor arbori care să asigure umbră (vezi expunerea întregului scuar în plin soare, mai ales pe timp de vară, dar în acest sens putem face concesie ideii dominante de mineral în spațiul geografic spaniol, ca un remember contextual) ar fi contribuit la o și mai bună calitate urbană a acestui spațiu.



Nu departe de acest fel de gândire a soclului ca parte a operei sau a operei venind din materialitatea concretă și simbolică a soclului, dar cumva în sens opus perspectivei lui Rodin, a fost Giacometti, care propunea lecturi variate ale operelor sale plecând de la dualitatea piedestal masiv – formă, aceasta din urmă redusă până la stadiul de grafie materială.

Legătura lui **Brâncuşi** cu ideea de soclu a fost una încă și mai complexă şi, pe cât se pare, generatoare de suplimentare interogații și perspective. Formele variate de suporturi utilizate nu doar că aduceau statuia la un nivel optim al privirii, dar alcătuiau şi o bază cu un puternic rol estetic, prin felul în care materiile, îmbinându-se sau confruntându-se ca texturi și cromatici, orientau privirea spre opera în sine şi o susţineau, prin asocierile formale şi materialele folosite, pentru a produce un efect vizual complet.
De aceea s-a spus, legat de atitudinea lui Brâncuși față de soclu (adeseori sculptat, într-o uluitoare diversitate de forme și texturi), că acesta trebuie considerat parte a operei, dacă nu de-a dreptul operă în sine, așa cum sculptorul român a și propus, pe atunci mai mult experimental. Alte opere ale sale sunt efectiv folosite, ulterior, tot de către artist, ca suporturi pentru opere viitoare. (vezi retractilitatea sculptorului în fața celor care doreau să-i fotografieze operele – Brassai, Man Ray, Stieglitz –, tocmai pentru că adeseori aceștia propuneau alte așezări ale pieselor, refuzate de Brâncuși, ca și, pentru considerații generale, observațiile lui Dobrovolschi din „Importanța soclului...")

Odată cu Duchamp (care pentru roata sa folosește ca soclu un scaun) apare în artă ideea de invenție ca joc relativ la soclu / piedestal, dualitatea făcându-se de multe ori dintr-o perspectivă combinatorică având la bază o idee-forță. După aceasta, evident că factorul libertății de exprimare a prevalat în arta sculpturii sau instalației, astfel încât după 1930, aproximativ, orice statuie, și mai ales cele aflate în spațiul public, trebuie „lecturate" și înțelese ca dualitate dialogală (soclu plus

Bust **Omar Khayyam**

Bd. Kiseleff, la N de Școala „Ion Heliade Rădulescu”



Greu de acceptat prezența acestui bust de privelă aici, unde tradiția locului așezase cândva un monument al Regelui Ferdinand. Ceea ce pare să facă pasabil acest monument căruia i s-a alcătuit, poate unic în București, o oază cu o mică fântână, un val de pământ înierbat și arbori, este ideea de poveste orientală, cumva asociată poeticii. Totul are un ce chircit și cumva sărăcăcios, poate sporit de ieftinătatea dalei.





statuie) care interoghează starea intelectuală și sensibilă a partenerului de dialog-vizitator.

Un moment de capăt de drum / de grație îl constituie în istoria artei „sculptura vivantă" din 1960 (după alți autori, 1961) a lui **Piero Manzoni**, „Soclul lumii", considerat în unele analize ale sculpturii contemporane soclu-parodie, nu doar pentru așezarea lui inversă, ca expunere, dar și, ca posibilitate de interpretare, ca soclu care ține pe el toată lumea, transformată în operă de artă.
Uneori, ca la Stephan Balkenhol, ideea de cosubstanțialitate dintre soclu și obiect reprezentat / susținut revine, ca o întrebare directă-retorică asupra rosturilor artei – rostul prezenței sau absenței soclului în sculptura lui este unui semiotic.
În fine, odată cu Carl Andre și cu de-verticalizarea sculpturii, soclul se resoarbe în pământ / în sol sau se diminuează progresiv, până la dispariția lui totală.
Se poate, însă, și mai mult, aproape ca o reîntoarcere parodică la ideea de soclu pe care o anunțam în debutul acestui paragraf: **Daniel Buren** creează la Paris, în curtea de onoare a Palais Royal (1985) o instalație sculpturală site-specific în care expune pe mai bine de 3000mp numai trunchiuri de coloane – un gest de artă de mare calitate și substanță care, firește, a implicat largi discuții despre statutul artei în spațiul cultural francez și nu numai. (vezi Nathalie Daniel-Risacher)

Așa cum am mai afirmat, scurta istorie a artei românești moderne, ca și cea a arhitecturii românești, dealtfel, se scrie sub influența civilizațiilor și culturilor prietene franceză și germane (în materie de artă, ponderea elementului francez este clar superioară), de acolo venind și un spirit patriotic reîmprospătat și adus la zi, care a generat și întreținut un cult al monumentului public istorist, ca și modelele efective de creații de acest gen. Se împrumută modalități de reprezentare, sunt chemați artiști străini, se instituie o linie de urmat și o atitudine care, pe de o parte, ne ajută să recuperăm o tradiție modern-naționalist majoră (cea a nevoii de istorie proprie și a monumentelor doveditoare ale

Bustul generalului **Elefterios Venizelos**

Bd. Pache Protopopescu / Str. Traian





De-a dreptul halucinantă așezarea acestui monument dedicat unui mare erou și om politic grec – de la imposibilitatea de a articula cumva un context la fixarea lui pe un mic val de pământ (poate singurul atu estetic-urban), trecând prin dispunerea lui în unghi față de stradă (ceea ce ar sugera cumva o stare de punct pe traseu, contrazisă și de absența unui șir de monumente similare, și de posibilitatea de vedere a lui, în cel mai bun caz de pe contrasens) și culminând cu cvasi-imposibilitatea contemplării lui ori a desfășurării unor ceremonii. Cei câțiva metri necesari bunei receptări a monumentului (cca de 2-2,5 ori raportați la înălțimea lui) plasează vizitatorul-contemplator în plină stradă.
O relocare a acestui monument ar constitui o decentă reparație morală față de acest afront de imagine.



acesteia), dar pe de altă parte ne sunt oferite modele și tipare pentru acceptarea cărora va fi nevoie, și pentru opinia publică, și pentru mediul artistic, de un anumit interval de analiză, critică, repliere, asumare, rescriere.
Odată cu redescoperirea trecutului, trebuie cultivat și gustul pentru artă, cu mențiunea lăudabilă că în epocă profesionalismul – deși încă la începuturile lui, după cum aminteam – se bucură de recunoaștere necondiționată: ca și în Franța, la Paris, atunci când monumentul este ridicat în cinstea unei mari personalități, se preferă subscripția publică (de multe ori, bănuim, nu neapărat din considerente pecuniare, cât din nevoia inteligentă de a solidariza comunitatea în jurul unui erou/monument), sunt apelate pe cât posibil numele mari, recunoscute ale artei, iar problematica definirii soclului sau a așezării lui este întotdeauna delegată unui arhitect sau, în cel mai rău caz, unui sculptor cu experiență.

În cartea ei de referință pentru studiul sculpturii publice în România mai sus-menționată, Ioana Beldiman dedică un sub capitol problemei soclurilor de busturi și statui (p. 212 ș.u.), în care punctează clar faptul că, în cazul unei lucrări publice de artă sculpturală (exemplul dat este cel al bustului lui Gheorghe C. Cantacuzino din Grădina Icoanei, care a supraviețuit miraculos epurărilor comuniste), autorul soclului este un arhitect – Rene Patouillard, în acest caz. Ca variantă a acestei situații, este indicat bustul lui Eugeniu Carada al lui Dubois, așezat în acea compoziție de către un alt sculptor renumit al vremii, Dimitrie Mățăoanu; chiar dacă decizia finală a comanditarilor este în cele din urmă sancționată de factorul politic (opțiunea pentru formula statuară a bustului și pentru amplasament aparține directorului Băncii Naționale, Constantin Bibicescu și Ministrului Finanțelor, Vintilă Brătianu, p. 217), prezența și calitatea autorilor bustului, soclului și a încadrării în zonă sunt elemente *sine qua non* ale comenzii.
Uneori, se întâmplă ca *par hasard,* unele colaborări să fie fericite: pentru grupul Ion Brătianu, unde sculpturile sunt semnate de Dubois, cel care realizează soclul

Bust **Kemal Ataturk**

scuarul dintre Teatrul Odeon și Teatrul de Revistă





Puține alte busturi din București au o amplasare mai discutabilă decât cel al fondatorului Republicii Turce, justificarea acestuia stârnind, la vremea ei, un val de nedumeriri și ironii. Pe lângă centrarea lui gratuită și nemotivată (clădirea-fundal din spate nu are absolut niciun fel de relație cu personajul), monumentul invitând astfel la o greșită lectură a pieței, statuia anulează și piața dintre cele două teatre, decăzută, prin apariția hotelului, într-o curte&parcare de onoare. Crearea unei alveole adosate hotelului ar fi fost de departe o soluție mai potrivită, eliberând astfel acest spațiu de servitutea unui monument cu totul surprinzător.



este nimeni altul decât arhitectul Petre Antonescu. (p. 213) – dar această situație este mai curând excepția, nu regula jocului.
Este remarcată, *en passant*, (p. 214) și dificila de rezolvat problemă a consecvenței, în sensul urmării și urmăririi datelor proiectului – unor busturi li se oferă din partea artiștilor și soluția plastică a unor socluri, condiționată de transpunerea lor într-o anume materialitate specifică. Regretabil, adeseori această concretețe necesară este expediată în direcția unei soluții de compromis, de regulă mai ieftină, care duce, firesc, la deprecierea calității unitare a monumentului.

*Succesiunea busturilor ilustrate, pp. 42–155, a fost realizată având ca pricipal criteriu cronologia, acordată cu valoarea estetică și cu gruparea lor în funcție de dispunerea în oraș (socluri vechi, reprezentative, socluri din perioada modernistă, comunistă, contemporană, respectiv socluri în parcuri, grădini, socluri în scuaruri și „piețe” improvizate, socluri pe aliniamente stradale ș.a.m.d.)

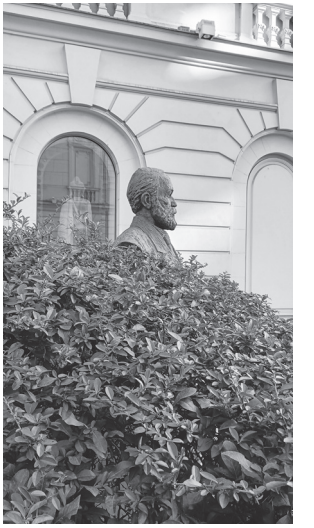
Bust **Ismail Qemal Vlora**

grădina intrării Hotelului Continental



Lăudabilă prezența unui element artistic în fața intrării principale, chiar dacă, firește, alegerea este mult discutabilă – foarte probabil, numeroase alte personalități de marcă vor fi trecut pragul acestui hotel central al Capitalei. Discret și decent într-o notă, totuși, de tipic, monumentul este bine amplasat, prezent fără a agresa și beneficiază de aportul ocrotitor al unei vegetații care îl pune în valoare.





Concluzie preliminară. Busturile Capitalei – stare de fapt

Afară de inimaginabila, greu calificabila dispunere în cetate a busturilor Capitalei – unde prea puține exemplare au o motivare acceptabilă, ceea ce se poate afirma ca observație generală este că, observând calitatea lor plastică, **majoritatea portretelor-bust au o estetică în zona decentului**, unele dintre ele trimițând la idealitatea unui portret, ceea ce poate asigura, în unele cazuri, chiar o articulare a monumentului la ceea ce ar trebui să fie geografia simbolică a orașului, acea structură sacră a imaginarului colectiv fără de care orice spațiu locuit nu are definiție și nu poate oferi nici premisa, și nici măcar ideea vagă a unei comunități.

Evident, nu există niciun fel de strategie a plantării articulate a acestor monumente, dovadă a lipsei de cunoaștere temeinică a istoriei și datelor cetății, ci doar oportunități de ocupare a unor spații în niciun fel analizate sau înțelese, nici ca locuri urbane de prestigiu istoric, nici ca perimetre arhitecturale / culturale dense. Totul ține, în acest moment, de o catastrofală domnie a întâmplătorului, confirmat de fiecare apariție a unei noi probe de mediocră cultură estetică a a decidenților, slujită de artiști care nu reușesc să citească adecvat nici datele personalității de reprezentat, nici calitatea contextuală a locului și arhitecturii, nici ideea de investiție de imaginar identitar, absolut necesară pentru coagularea unei istorii locale și a unui trecut comun – situație cu atât mai gravă cu cât domeniul Bucureștilor ar trebui să fie un model de urmat în acest sens.

Personalitățile Bucureștiului omagiate prin busturi au un trecut și o aură simbolică rareori prinse memorabil în expresie plastică, ceea ce este regretabil, pentru că în stadiul acesta de ilustrare a unui poncif, a unor însușiri comune, ne-esențiale, nu reușesc să transmită faptele sau calitățile excepționale ale celor figurați. În fine, statutul de oraș principal al țării și calitatea de reper turistic a Bucureștiului ar trebui să determine autoritățile să solicite autorilor **măcar un minim înscris bilingv** relevant privind persoana reprezentată.

În fine, diversitatea de propuneri ar trebui temperată ca expresie plastică, propunând câteva posibile mărci tipologice măcar la nivelul soclului, benefice întrucât ar coagula simbolic acest patrimoniu.

Bust **Leopold Sedar Sengkor**

Piața Francofoniei, la SE de Casa Poporului







Un bust mini în raport cu soclul pe care stă și corect anatomic e mult prea puțin pentru cel ce a fost un mare nume al negritudinii și un mare literat. Și scara, și amplasarea pieței și a monumentului sunt erori majore, ele reprezentând, în această stare a lor, factori de minimalizare gravă a ideii de respect față de francofonie, o pată neagră într-un colț pustiu de urbe neavând cum conferi forță de simbol acestui loc.

CAPODOPERE, OPERE DE PLATOU, MARI RATĂRI

a. **Bustul Gh. Cantacuzino-Râfoveanu** / Grădina Icoanei

O descriere mai amplă a acestei capodopere a genului („bust pe soclu și alegorii relatând meritele"), realizată de francezul Ernest Dubois, cu soclu din piatră de Vrața (autor, sculptorul Gheorghe Boboc) ne este oferită de Ioana Beldiman, (pp. 210 – 212) – pe lângă descrierea monumentului și specificarea datelor lui de valoare, criticul de artă ne atrage atenția asupra modificării de statut simbolic a alegoriei prezente (Presa), care nu mai semnifică o valoare clasică, ci trimite la o instituție modernă.
Bustul, încheiat ca lucrare la 1904, a fost inițial amplasat în Piața Icoanei și a fost ulterior, mutat, dar această mutare, chiar dacă va fi pierdut unele avantaje ale amplasării inițiale, i-a oferit monumentului șansa păstrării aproximative a locului (piața și grădina erau foarte apropiate), ca și pe cea a unei bune îngrijiri a acestuia până astăzi.
Dacă vizibilitatea monumentului este generoasă, în spatele lui aflându-se ampla țesătură verde a grădinii, din păcate, ideea de spațiu pentru comemorare este imposibilă, din cauza dublei parcări de mașini și mai nou, de biciclete (a cărei dispunere grosoloană afectează grav vizibilitatea și integralitatea imagistică a monumentului), care afectează frontalitatea bustului.
Cu toate acestea, punctual s-au desfășurat unele comemorări și oficii sacramentale, dar, din păcate, dificultatea bunei împliniri a acestora confirmă dezinteresul oficialităților de a îngriji și gestiona simbolic zestrea patrimonial-sculpturală a Capitalei.







b. **Bustul Maicii Smara /** Grădina Cișmigiu

Monumentul, de cca. 2,50mh, este lucrat în marmură (bustul, autor Mihai Onofrei) și piatră (soclul), datează din anul 1945 și se află în partea nordică a Grădinii Cișmigiu, în micul petec verde care separă ultimele două alei pietruite. Primul volum al soclului, cel de deasupra piedestalului, este folosit, frontal-vizual, în scop pedagogic, exprimând, prin piesa de bronz aplicată (care figurează doi copii așezați pe scăunele, citind), ca și prin lira în fin altorelief, vocația principală a Smarandei Gheorghiu, cea de educatoare a poporului și, prin această alegere, trecând sub tăcere celelalte calități sociale și intelectuale ale acestei remarcabile doamne a vremii.
Soclul, de secțiune pătrată, este masiv, impunător și sporește senzația de stabilitate, de fermitate pe care o asociezi personajului reprezentat.

Felul în care este redată fiziognomia acestei importante personalități culturale a vremii, tăietura fragmentului de corp aproximativ la nivelul coastelor, surâsul suveran, înghețat într-un rictus, ca și coafura, marcă a independenței ei sociale, conferă ansamblului un aer demn, de gust romantic, care implică o oarecare rigiditate atitudinală, o izolare acceptată, o existență sobră, sacrificială. Modernitatea pe care personalitatea feminină a căutat să o aducă în activitatea și viața ei socială se regăsește în expresia statuară.






ADRIAN SHAHA
EDUKATORI I
POPOROSUR I
SOKOLLOGNES
1857-1937



c. **Bustul doctorului Haralambie Botescu** / Piața Matache

E un mic monument ce se arată pe neașteptate în haosul circulației continue, instalat pe un refugiu ca într-o minusculă rezervație pietonală, peste drum de Hala Matache Măcelaru, acolo unde Str. Popa Tatu intră, pe două brațe, în Str. Berzei. Un bust de bronz înfățișând un pesonaj de modă veche, cu o expresie de mirare stăpânită, cu mustață și barbișon, sever burghez, fixat pe un postament de piatră albă, împodobit cu simbolul tradițional al medicinei, toiagul lui Asclepios cu șarpele răsucit pe el. Inscripție laconică: Haralamb Botescu, doctor în medicină, 1874-1917. Monumentul, înălțat în anul 1923, a fost realizat de sculptorul Dumitru V. Mățăuanu, în colaborare cu arh. Arghir Culina, autorul postamentului. (Dimitriu, 2010: 85-86)
Bustul are 0,60m, soclul are înălțimea de 2,50m.

Emfaza aparatului de implantare a acestui bust pare să mărturisească ideea de destructurare, de pierdere de substanță a acestui spațiu al cetății, cândva de mare importanță și prestigiu, post 1990 avariat până la distrugere – zona altădată atât de activă delimitată de perimetrul Calea Griviței – Gara de N – Bd Gării de N a cunoscut dispariția mai multor imobile, considerate imposibil de restaurat, și înlocuirea acestora cu unele oarecare, de stilistică funcțional modernistă, care au alterat definitiv stilistica vernaculară a construitului de aici. Refacerea recentă a monumentului pare mai curând o bâlbă, nivelul inferior al postamentului fiind mai curând o greșeală, iar dubla evazare a acestor scări copleșește, volumetric, amploarea ansamblului. Amplasarea între circulații este, desigur, nefericită, iar dispariția halei Matache de vizavi, care închidea, totuși, ca un front, mica piațetă, accentuează și mai mult starea de părăsire a bustului, de eroare de amplasare a lui (chiar dacă medicul, amintim, locuia foarte aproape de locul actualului bust, deci motivația situării lui este reală). Așezarea bustului trebuie regândită.







d. Bustul Voievodului Mihai / Bd. Kiseleff

În negativ privind subiectul urmărit, poate cel mai mare rău făcut Capitalei după 1990 este profanatoria propunere a mizerabilei încropiri care se numeşte nici măcar Piața, ci Piaţeta Regelui – un drum în cruce între artere de categorii diferite (Bd. Kiseleff / Str. Ion Mincu) şi un bust abia dacă mediu, calitativ-artistic vorbind (mărime, 135cm, soclu de bronz de 180cm, autor Valentin Tănase), condamnând la memorie degenerată nu doar pe Rege în Sine, cât ideea de regalitate.
Şi aceasta tocmai pentru că lumea conştientizează prea puţin – iar mass-media, dar şi specialiştii, nu se grăbesc deloc să facă lumină în chestiune! – că **orice act, orice gest din spaţiul public este sau poartă, în cele din urmă, o valoare simbolică,** pentru că realitatea geografică a unui loc este confirmată, aici, de investiţia istorică şi de rostul uman. Punctual, în cazul amintit mai sus, insistăm: nu Regele Mihai era / este subiectul deprecierii (nomenclatura de Voievod acoperă numai parțial înalta demnitate, trimițând la învestirea din perioada Regenței, în timp ce portretul este de bărbat matur, mai mult – de ofițer; la nevoie, pe scuza grabei, putem trece cu vederea aceste suprapuneri, deși, neprecizate, ele vor relativiza și mai mult puținele adevăruri despre Rege, Regalitate și țară), ci însăși ideea de Regalitate, mai mult sau mai puţin ocultată şi trasă în jos de puterea politică a ultimilor ani. Acest afront putea fi evitat cu maximă uşurinţă, dacă şi numai dacă clasa politică şi societatea civilă, politicianul şi specialistul spaţiului ar fi decis, ar fi fost de acord că memoria regală a ţării este o componentă istorică şi socială substanțială, puternică şi vie în memoria poporului român, ce merită păstrată (ca etalon şi model, în cele din urmă) şi celebrată cuviincios.
Căci adevărul istoric elementar ocultat / transmis defectuos de submediocra propunere este acesta: Regalitatea a adus cu sine un grad de civilizaţie, cultură şi prestigiu naţional fără de care poporul român ar fi ocupat un rang mult inferior


PIAȚETA REGELUI
INAUGURATĂ ÎN DATA DE 25 OCTOMBRIE 201
ÎN PREZENȚA MAJESTĂȚII SALE
REGELE MIHAI I AL ROMÂNIEI ȘI A
PRIMARULUI GENERAL AL MUNICIPIULUI BUCUR
PROF. DR. SORIN OPRESCU.
1866 FONDAREA FAMILIEI REGALE A ROMÂNIEI
1866 – 1914 DOMNIA REGELUI CAROL I
1877 – 1878 OBȚINEREA INDEPENDENȚEI DE STAT A RO
1881 OBȚINEREA SUVERANITĂȚII ROMÂNIEI
1914 – 1927 DOMNIA REGELUI FERDINAND I
1918 MAREA UNIRE
1922 INCORONAREA DE LA ALBA IULIA
1930 – 1940 DOMNIA REGELUI CAROL AL II-LEA
1927 și 1930 – 1940 – 1947 DOMNIILE REGELUI MIHAI I
1997 REVENIREA REGELUI MIHAI ȘI A FAMILIEI REGALE
COROANA REGALĂ NU ESTE UN SIMBOL AL TRECUTULUI, CI O REPREZENTARE UNICĂ A INDEPENDENȚEI, SUVERANITĂȚII ȘI UNITĂȚII NOASTRE. COROANA ESTE O REFLECTARE A STATULUI ȘI A NAȚIUNII. COROANA A CONSOLIDAT ROMÂNIA PRIN LOIALITATE, CURAJ, RESPECT, SERIOZITATE ȘI MODESTIE.
NU VĂD ROMÂNIA DE ASTĂZI CA PE O MOȘTENIRE DE LA PĂRINȚII NOȘTRI, CI CA PE O ȚARĂ PE CARE AM LUAT-O CU ÎMPRUMUT DE LA COPIII NOȘTRI.
ASA SĂ NE AJUTE DUMNEZEU!
MIHAI R
MIHAI I
REGELE ROMÂNILOR

între popoarele Europei şi ale lumii, iar perioada modelată de ea este, fără urmă de tăgadă, una dintre cele mai importante epoci de creştere ale istoriei, civilizaţiei şi culturii ţării. Ceea ce ar trebui să ne oblige ca atunci când „creionăm" un astfel de monument, cu prezumtive largi implicaţii politice şi sociale, să ne asumăm ideea că suntem datori să pornim de la faptul că Regele este un reper major, grav, substanţial al societăţii, ţării, istoriei, şi ca atare reprezentarea regală NU ar trebui să facă parte, vorbind despre spaţiul urban public, din acelaşi regim cu cel reprezentaţional posibil pentru „inşi comuni" pasibili de recunoaştere ca Anton Pann, Săraru, Everac s.a. Ar fi de ajuns fie o scurtă „revedere" cu simbolistica lui Eliade ori, dacă nu, măcar o consultare a „Dicţionarului de simboluri" (Chevalier &Gheerbrant et co, pp.778–781) spre a realiza un fapt elementar, de care, conştient sau intuitiv, îşi dă seama şi cel mai simplu om: în lectură spirituală / simbolică, Regele este coloana, stâlpul, axul vertical care uneşte Pământul cu Cerul, la limită o copie a Zeului; rezultă de aici, direct şi fără vreo urmă de negociere, faptul că Regele exprimă o integralitate, ca atare, imaginea lui de pontifex nu poate face parte din categoria reprezentărilor fragmentare, tăiate, decupate (şi Chevalier-Gheerbrant, ca şi, la noi, Adrian Mihalache, explică în câteva rânduri cum Regele este „dator" faţă de Cer şi propriul popor cu integralitatea fizică, „garantă" a capacităţii lui de a stăpâni şi de a fi „legătura Cerului cu Pământul". Simbolic, ideea de Regalitate este îmbibată de sensul originii divine, deci regele trebuie să fie, chiar şi în cel mai „degradant" ipostas al său, de cetățean cu totul dezlegat de ideea de divinitate, redus la ideea laică de „summum" al pozitivităţii umane – (Chevalier & Gheerbrant, 2009: 781) „un semn spre înălţime" spre a fi văzut ca model în efortul lui de a recupera statura suprem-umană a fiecăruia dintre noi.

Profesional vorbind, acest aspect reprezentaţional ar trebui să fie cunoscut, respectat şi tratat cu decenţă, cel puţin la nivel de percepţie critică şi bună intenţie. Ca să-l citățm pe Sorin Gabrea, „Un rege (ca monument public, repetăm) este un simbol de rang înalt al unei comunităţi, de aceea el nu este aproape

niciodată singur – el are, dacă nu e prins într-un moment excepţional şi particularizant, o curte, o trenă, un anturaj valorizant, un mediu de prestigiu care în orice reprezentare trebuie să fie şi el prezent, cumva". Sau, ca să nu ajungem la astfel de rateuri precum cel din crucea drumului, măcar să ne aducem aminte, fie şi minimal, de ceea ce vrea sa spună concret, realmente, expresia „pluralul maiestăţii". *Mais, passons...*

Iar scuza „repezelii-de-moment" şi a „urgenţei", a nevoii uluitor-de-presante de acum, de iute, este, poate, cea mai infantilă posibil pentru orice om cu o minimă şi decentă cultură, fie şi numai pentru faptul că, **odată comis acest gest de lezmajestate, el impregnează instantaneu cu un tip de (sub)conştiinţă şi infra-respect pe cel care ia contact cu ea** – aşa cum arată, ipostaza bustului regal nu trimite deloc la relaţia de nobleţe a unei apropieri / comunicări pline de respect şi recunoaştere a unei personalităţi excepţionale, ci de „tovărăşia" camaraderească a bătăii pe umăr.

Exerciţiu ultra-elementar: eu, cutare om vechi, doresc sa omagiez memoria regală depunând o floare la piciorul monumentului şi reculegându-mă câteva minute. Cât îmi îngăduie nefericita aşezare a „ansamblului", băncile din lemn prost și fără spătar, distanţa improprie de privit, pista de biciclete care are şi ea loc pe acolo şi claxonul parazitar al autoturismelor o astfel de dorită atitudine? Nu e absolut limpede, din aceasta simplă enumerare, că gestul de respect monumental a fost mimat aproape „la mişto", în eterna noastră atitudine de „ne facem că facem" şi că orice urmă de bună comemorare, de respect, a fost (in)conştient dirijată spre zero, de la alegerea locului la încropeala lui pseudo-meșteșugărească?

> Orice lucru de mântuială făcut de un nepriceput crește entropia sistemului social și scade calitatea vieții comunitare.
> (Baconschi, 2019: 209)

Ca să conchidem tematic asupra acestui paradox îngăduit: puţină lume a protestat împotriva statuii-efigie a lui Stalin din Piaţa Scânteii, unde tipul de reprezentare era, impropriu, cel imperial; dar absolut nimeni nu găseşte cu cale

să atragă atenţia asupra faptului că acest tip de reprezentare a regelui este una de tip banalizant, proletar, comunistoid, reductiv? Chiar nimeni nu poate / nu vrea să observe că Regele unui stat nu poate fi reprezentat public ca bust (reprezentarea este acceptabilă în cadru consacrat, de tip muzeu, galerie comemorativă de tip arbore genealogic etc)? Regele, că acceptăm sau nu, nu e doar „Primul dintre cetăţeni". Nici Regele, şi, ca atare, nici efigia lui nu stă pe stradă rătăcită într-o filă de inşi oricât de respectabili, nu se „ţin după gât" cu oamenii de cultură, oricare ar fi anvergura lor, cu oamenii muncii sau cu eroii sportivi... Numai la Tulcea, în cutare părculeţ din imediata vecinătate danubiană, alături de alte câteva statui ale unor glorii locale îngrămădite pe un petec de iarbă arsă, mai afli o statuie-bust a Regelui Mihai „în rând cu lumea"...

Alternativă de idee 1: e greu de înţeles de ce anume s-a socotit atât de „bătut în cuie" (= obligatoriu) ca limitare, perimetrul fizic al casei Maiestăţii sale ca loc referenţial de aşezare-aproape a bustului. Cum s-au demolat şi defrişat inutil de atâtea ori spaţii „de interes", cât de complicată ar fi fost amenajarea spaţiului de vizavi, spre Parc, cu, eventual, ridicarea unui portic / arc triumfal care să continue, preţ de câţiva metri doar, în concept nobil şi în materii excepţionale, acel spaţiu „matern"? Putem chiar întreba, în spiritul bunelor intenţii către prostime, de ce anume măcar un fragment al Parcului Kiseleff nu poate fi re-botezat (şi refăcut întru susţinerea acestui cognomen) „Mica grădină Regală" ori „Grădina Regele Mihai"? Să amintim de coroana de arbori din Parcul Elisabeta din Sfântul Gheorghe, un exemplu printre multe altele despre cum se poate infuza prin grandoarea naturii demnitate unui spaţiu?

Alternativă 2: fosta casă a copilăriei Maiestăţii Sale putea primi un alt fel de semnalizare, mai discretă, dar locul prin care convoiul funerar a ieşit din oraş putea fi marcat de un semn cu adevărat monumental (pariem că ar fi putut fi demarat şi un proiect de subscripţie publică?) Monumentul ar fi fixat în memorie nu doar doliul excepţional de la catafalcul regal, dar ar fi semnalizat, pentru viitor, oricărui vizitator al Capitalei, că intră într-un loc atins de gloria regală.


PIATRA REGELUI



Alternativă 3: chiar nu poate fi reamenajată o parte, măcar, din curtea Palatului Regal? E atât de greu de refăcut legătura dintre Bibliotecă şi Palat printr-un monument de prezenţă decentă? Exista, în Renaştere, un tip de perspectivă mistic, al „vederii lui Dumnezeu" (perspectiva în plonjeu, tehnic vorbind), motiv pentru care solul, curtea sau pavimentul cutărei reşedinţe se decorau cu „tablouri văzute de sus", pentru ca Dumnezeu să le poată citi! Dată fiind semnificaţia unui atare ansamblu, nu ar fi deloc complicat ca o legătură de tip vizual, ca o emblemă a Regalităţii, să poată fi creată între Curtea Palatului (poate chiar din spre intrarea Sălii Tronului) şi Biblioteca Regală. Dacă în străinătate au fost inventate inclusiv balustrade care să primească alfabet Braille, pentru nevăzători, sau au fost încrustate bănci din mobilierul stradal spre a comemora cutare personalitate, un astfel de efort nu ar fi, considerăm, unul prea mare pentru a ne aminti cu sens de Regalitatea Română.
Repetăm, precizăm, insistăm: când şi dacă acest lucru s-ar dori.
Să nu închidem, însă, subiectul, fără a mai insera o ultimă întrebare: e firesc ca reprezentarea Regelui României să fie un punct, un banal punct pe bulevardul ce poartă numele generalului de ocupație și extracție rusă Pavel Dimitrievici Kiseleff, reprezentant al țarului, un simplu funcționar de stat, în cele din urmă, care a stat în țară 5 (cinci) ani?

Exerciţiile acestea de tip *if history* nu doresc să atragă atenţia decât asupra unui lucru fundamental: un monument reprezentativ pentru comunitate – sau pentru o comunitate – nu poate apărea în spaţiul public decât cu acceptul puterii şi în condiţionările impuse de ea, pentru că ea administrează şi solul, şi limbajul în care se adresează supuşilor. Prin statutul ei, puterea politică este legitimatoare şi de prezent, şi de trecut, şi de viitor – de aici, poate, congruenţa ei ideatică cu ideea de monument public, şi tot de aici, infra-calitatea unor gesturi atunci când aceasta nu doreşte / nu consimte la un anume tip de reprezentare.







e. Bustul Mariei Tănase / Parcul Tineretului, Zona Casei Pionierilor

Pentru a observa, de facto, condiţiile „trecerii în terestru” a idealurilor spirituale necesare de regăsit într-un monument reușit de for public, să ne aplecăm cu mai multă atenţie asupra unui caz românesc desprins din „preocupările” recente ale edililor Bucureştilor pentru înfrumuseţarea şi augmentarea gradului lui de simbolistică: să cercetăm modul în care a fost comemorat în „act de for public” un mare nume (şi al prestigiului muzical) al naţiei – Maria Tănase. (Din nou, trecem peste spinoasa problemă a identificării rangului de reprezentare pe care această mare personalitate feminină a neamului ar fi meritat-o; să presupunem că, date fiind unele condiţii care vor fi descrise mai jos, i s-a potrivi cu justificare un bust).
Maria Tănase a fost o cântăreaţă româncă născută în debutul secolului XX în sudul Bucureştilor, zona Cărămidari, cu o prestigioasă carieră de artist liric recunoscută la nivel naţional şi internaţional, relativ bine documentată; pentru această carieră şi pentru serviciile aduse ţării prin întreaga ei activitate, Administraţia Capitalei AD 2018 a decis să-i fie recunoscătoare imortalizându-i chipul într-un bust „aşezat” într-un loc public din Bucureşti – mai exact, la intersecţia aproximativă a trei artere de categorii diferite, două dintre ele drumuri de legătură dintre Bd. Tineretului, zona Polivalentă, unul cu Parcul Tineretului, nici măcar numit, celălalt, Drumul Piscului, cu Sala Polivalentă, cel de-al treilea fiind, evident, bulevardul; în pofida pregnanţei şi relevanţei acestei mari personalităţi a ţării, punctul de amplasare al bustului dedicat este secundar, în cel mai bun caz, el fiind locat pe malul drept al Bulevardului, aproximativ la jumătatea distanţei dintre Zona Şincai şi Abator), la mijlocul amintitei intersecţii de tip pâlnie.
Întrucât, totuşi, Capitala ţării, oraşul ei natal, este locul în care artista şi-a petrecut, dealtfel, întreaga viaţă, să concedăm că dispunerea geografică, fizică a acestui semn de recunoaştere / recunoştinţă s-a făcut vizând aproximativ în zona


CENTENAR
MARIA TĂNASE
1913-2013

în care viitoarea mare personalitate s-a născut și a crescut.
Dispunere, însă, anemic susţinută, justificată aproape de nimic: în lipsa consemnării unor evenimente excepţionale pe care viitoarea artistă să le fi suferit / trăit la vremea prunciei sau a adolescenţei, făcute posibil numai de datele acestui loc (o revelaţie, un moment de graţie, o recunoaştere spontană care să-i fi re-orientat viitorul şi cariera – de pildă a fi înţeles, brusc, revelator sensul armoniei naturii în fostul loc al copilăriei, poate la auzul cântecului unei privighetori ori altei păsări cântatoare?) este prea puţin important faptul că Maria Tănase şi-a petrecut o anume perioadă a vieţii fizice aproximativ în zona Parcului Tineretului de astăzi, mai exact în zona Cărămidarii de Jos.
Afară de o menţiune legată de Căminul Cultural al cartierului, unde Maria Tănase, copilă, ar fi debutat la o serbare la vârsta de 12 ani, cântând un cântec popular, nimic notabil care să o anunţe pe viitoarea „Pasăre Măiastră” (Iorga dixit) nu s-a petrecut, deci este foarte probabil ca vremea copilăriei să-i fi fost mult asemănătoare celei ale altor sute de copii care vor fi populat acest loc. Şi cum nici un alt eveniment viitor al vieţii artistei nu se leagă concret de acest spaţiu geografic (de pildă, aici să fi funcţionat un mare târg de Obor la care artista să fi debutat, ori să fi fost remarcată de o mare personalitate muzicală şamd) nimic altceva decât intenţia prezentei Administraţii de a mai popula un loc pauper-cultural al oraşului nu îndreptăţeşte / nu justifică plantarea bustului, mediu ca realizare portretistică, în zona de Sud a Parcului (Tineretului). De altfel, pentru a anula orice legătură posibilă a monumentului cu acest loc mai curând cules decât ales, e suficient să observăm figura artistei: e cea a unei femei plăcute la vedere, dar matură,
degajând încredere de sine. Nicio legătură posibilă, deci, cu varianta ei uman-adolescentină de până la 18 ani... Motivaţia reală a unei „sanctificări” a locului pe baza asumării geniului locului lipseşte – şi din trecutul marii artiste, şi din posibila argumentaţie a vreunui „studiu de fundamentare”.



Să recapitulăm încă o dată şubrezenia posibilelor motive care ar fi impus ca aici şi numai aici să fie comemorată artista: Maria Tănase nu a fost un copil-minune al locului şi nici nu este doar o simplă eroină de cartier, deci nu are de ce fi prezentă, în efigie, ca „emblemă”/ marcă a unei margini a Parcului Tineretului. Ar fi putut fi reprezentativă, oare, pentru satul omonim, despre care legenda spune ca ar fi fost înghiţit de pământ într-o noapte, mai apoi „ajutat” să dispară de comunişti?
În teorie, s-ar fi putut specula în legătură cu posibilitatea de figurare a ei ca individualitate-portdrapel rezistând tăvălugului comunist în numele apărării fostei vetre: este un argument care ar fi meritat luat în discuţie ca motivaţie a alegerii locului, dacă fie şi cel mai mărunt document sau măcar o legendă, un fragment de istorie orală ar fi susţinut o astfel de „cauză”. Aceste două temeiuri lipsindu-ne, nu avem motive sau argumente să sprijinim nici această posibilă relaţie cauzală.

Într-o altă perspectivă, „oblică”: bustul ei, aici, se leagă, poate, de un mare eveniment al obştii, prezenţa lui aduce un plus de înţelegere sau de fiinţare unui cartier/unei zone agresiv urbanizate, care nu mai are aproape nimic în comun cu fosta realitate rezidenţială tradiţională? Sau, reformulând: monumentul, aici locat şi astfel realizat, este semnul unei intenţionalităţi culturale actuale acoperind sau definind zona, anunţă un viitor statut cultural al zonei plecând de la „modelul” Maria Tănase? Este el într-o relaţie semnificativă cu clădirea care, în teorie, ar re-culturaliza, ar re-spiritualiza locul, este „port-drapelul”, este emblema noului teatru, născut din ruina fostei Case a Pionierilor? Nicidecum, căci clădirea este destinată spectacolelor de teatru şi unei sume de alte activităţi didactic-alternative, iar poziţionarea micului monument nu îl ataşează simbolic de construcţie, de aceasta aflându-se mai aproape Monumentul (militar al) Jertfei, prezenţă halucinantă în zonă, mai ales acum – cilindru erect care ucide vizual faţada Teatrului, devenit, cum se amuză să spună tinerii locului,







echivalentul turnurilor de staţii PECO, mai ales dată fiind nou-apăruta parcare urieşească din imediata apropiere.
Într-un al treilea rând încercând să aflăm raţiunea pentru care acest „chip cioplit” ne este oferit vederii, **să precizăm că nu pentru vreo oarecare splendoare fizică a chipului merita artista elogiul naţiunii**, căci nu prin perfecţiunea figurii a dobândit „Pasărea Măiastră” recunoaşterea vocaţiei ei unice, nu pentru facies a meritat recunoştinţa peste timp a ţării. Nimic, la prima vedere, nu anunţă calitatea spirituală pentru care re-prezentarea Mariei Tănase, în acest loc, ar merita, fie şi într-un grad cât de mic, admiraţia sau veneraţia noastră. Descriptiv vorbind, mărturiile vremii o reţin ca prezenţă efervescentă, spumoasă, spectaculoasă, dar accentuează faptul că această „atitudine memorabilă” datora enorm privirii extrem de puternice, ca şi atitudinii dezinhibate a artistei în faţa vreunei situaţii sau a unei alte personalităţi. De reţinut: Maria Tănase, deşi posesoare a unui chip cu reuşite date naturale, nu a fost fotomodel ori actriţă şi nu pentru această însuşire a fost apreciată, recunoscută, transformată în legendă naţională şi simbol. Şi, **din păcate, chipul artistei,** înfăţişat corect, chiar cu o câtime de sensibilitate şi gingăşie, **ratează acea forţă excepţională a privirii cu care artista îşi domina deseori interlocutorii.**

Aşezat pe un paralelipiped solid bej, placat cam cu 4 plăci şi ceva rest în faţada principală („faianţare” care înconjoară corect şi orizontal soclul, urmând unicul „principiu” al mărimii plăcilor de piatră), care se încheie cu un fel de impostă, sculptura propriu-zisă este relativ departe de posibilitatea unei bune-vederi şi apare, de la acea distanţă, ca un chip al cuiva greu de precizat. Calitatea ei este în cel mai bun caz medie ca plastică, depăşind doar prin câteva note de lustruire ideea de mască mortuară, astfel că, din păcate, întregul degajă o imagine de o cuminţenie şi o istoricitate plată care sunt cu totul în răspăr faţă de felul dramatic, adeseori tragic în care artista a trăit cu adevărat, conform datelor prinse în monografii. Un studiu istoric serios asupra artistei, asupra motivaţiei


CENTENAR
MARIA TĂNASE
1913 - 2013

monumentului, asupra însemnătăţii lui în statuarul bucureştean sau naţional, ca şi o exigenţă maximă faţă de obiectul artistic în sine par să fi lipsit din pregătirea, lansarea şi (im)punerea acestui monument pe harta culturală a Capitalei. Acestea fiind zise, să încercăm proba substituției: să ne punem în locul cutărui cetăţean străin care trece prin acel loc şi se confruntă cu această banalitate a banalităţilor de monument, iar sub chipul tratat egal, STAS, descifrează pe un soclu paralelipipedic de un penibil absolut (şi ca expresie plastică, şi ca realizare constructivă) cele câteva litere – Maria Tănase. Maria... cine? Şi de ce? – acestea sunt întrebările la care, în cvasi-absenţa excepţionalului plastic, măcar un înscris ar trebui să răspundă instantaneu: **nici românul actual şi nici vizitatorul străin nu sunt datori să ştie cine a fost Maria Tănase, este de datoria noastră, a artistului şi a administraţiei decidente să comunice cât mai clar motivația, semnificaţia şi valoarea nepereche a unei prezenţe statuare care ocupă un loc în oraş.** Întrucât va pleca acest oaspete cu mai mult respect în sine pentru oraş, pentru cartier, pentru artista comemorată, pentru România, când tot ce a putut să vadă, în ordinea monumentelor de for intime, posibile, a fost o realizare la fel de originală precum o sticlă de Coca Cola într-un tren de alte sticle: în loc de a „prinde” de la 100 de metri sensul unic, elogios-comemorativ, determinat în formă, fond, mărime şi aşezare în loc de excepţionalul muzical al reprezentării... el e pus să „consume” încă un ceva de un ordinar şi un anonim absolut care nu are prin ce şi de ce să îţi ocupe memoria mai mult de o secundă; şi nu poate fi altfel, când până şi orice referinţă scrisă despre cine a fost persoana şi pentru ce a binemeritat monumentul lipsesc cu desăvârşire, chiar şi în limba română. Pentru că, pe deasupra configuraţiei stereotipe a ansamblului (petece de verdeaţă, soclu pătrăţos, încadrare cu lanț de tip cazon, chip sculptat) şi a „portretului” banal, ambele adânc inscriptibille într-o serializare mediocră a „artei de for public a Capitalei” contemporane, o cumplită incompetenţă a mai girat şi penibila aşezare urbanistic-arhitectural-administrativă a acestui simbol naţional „de-a dreptul în cărare”, în ignorarea celor mai elementare raţiuni

urbanistice ce ar privi buna calitate a unui semn artistic în spațiul public.
Să începem, apropo de această „azvârlire”, cu câteva simple întrebări:
1.Monumentalitatea care i s-ar fi cuvenit acestei reprezentări (monumentalitate care, orice amator de arhitectură sau artă ştie aceasta, e cu totul altceva decât urieşenia, decât demăsurarea unei figuri) nu ar fi trebuit, cumva, să fixeze locul ca un reper de maximă însemnătate al oraşului? Cum anume, de ce sistem de reprezentare al valorilor naţionale prezent în Bucureşti s-ar fi legat ea?
2. Dacă, totuşi, cu toată evoluţia discutabilă a zonei şi a locului, acceptăm că Maria Tănase este un reper moral / profesional / vocaţional, un model care mai şi ţine de o anume integritate/deplinătate evocatoare a trecutului revizitat, oare nu cumva s-ar cuveni să oferim celor care mai iubesc folclorul cântat, muzica populară (domeniul de consacrare al artistei), de regulă oameni trecuţi de 60-70



de ani, posibilitatea de a sta un minut-două, undeva, pentru a-i contempla efigia? Nu ar fi firesc să le oferim aceloraşi şansa de a depune, poate, o floare la picioarele soclului?
3. Nu cumva, într-o ditamai-orgolios numită capitală europeană, un text bine gândit ar trebui să informeze nu doar turistul străin, ci şi tânărul român de azi, cine a fost Maria Tănase?
4. Să mai ameliţăm ceva despre un mic ataş tehno care, la oarecari ore, să permită cetăţeanului bucureştean / vizitatorului să şi audă excepţionala voce a cântăreţei, remarcată şi comemorată elogios, aşa cum susţine site-ul dedicat Mariei Tănase, de formaţia Pink Martini, de Hertha Muller, de marea soprană rusă Lidia Lypskowska? (ne prezentăm, aici, scuzele tardive pentru idee, cu neputinţă de urmat acum, devreme ce geniala gândire carpatină a vreunui mare funcţionar primăriot handicapat estetic „a conectat" statuia cu susurul limpede al motoarelor ambreiate...)
Azvârlit în drum, într-un fel de intersecţie cu mare dever auto şi în teribila apropiere a unei, vai, cât de necesare! parcări, monumentul este din start sortit deriziunii, ca să evităm orice alt termen de judecată sau ocară la adresa celor care au avut împuternicirea în pix la ei, dar nu şi cultura elementară ori timpul necesar de a-şi pune un minim de întrebări de bun-simţ privind felul în care cinstesc memoria ţării, despre felul în care îi clădesc viitorul, despre cum păstrează sau sporesc demnitatea locuitorului bucureştean în Anul Domnului 2020. Cel de reprezentat ar fi să fie un punct, un far al comunităţii... dar monumentul care-l comemorează, aşezat în „furca" unei intersecţii şchioape ca un rest de spaţiu separator între artere rutiere, într-un fel de triunghi moale, ca o trompă înierbată, pare cel mult o umplutură onorabilă.
Poţi trece frontal prin faţa lui, dar asfaltul pe care stai pare cumva parte din şosea, ai mereu frica de a nu fi acroşat de vreun vehicul, absolut nimic nu-ţi îngăduie să te opreşti pentru a oferi celei de omagiat o secundă de respect, o fărâmă de contemplare, eventual pentru a-ţi permite o poză-suvenir.

Iar plăcuţa cu numele săpat într-o placă închisă la culoare e suficient de departe de marginea „scuarului” ca să nu mai vrei să te zgâieşti, a miopie...
Ai vrea, poate, să distingi trăsăturile doamnei reprezentate... ai nevoie de apropiere multă şi de o zi fără soare, pentru că, pe de o parte, cel ales pentru a ne re-prezentifica chipul divei a ratat sensul monumental, unic, care s-ar fi cuvenit unei figurări a marii artiste, pe de altă parte acel chip, îndreptat spre N, este mai tot timpul zilei în *contre-jour*....

Nu putem, ca atare, decât să regretăm incultura şi lipsa de informare a unor decidenţi care, afară de a mai fi cheltuit pentru nimic un ban public, au presupus că acel chip nu va interesa, nu are de ce interesa pe nimeni (întrebare-paranteză, atunci – dacă tot l-aţi rezervat anonimului, oarecariului, banalului, de ce atâta mimare de efort, decidenţi dumneavoastră? Căci, recitind fie şi un număr infim de pagini din cartea dlui Stejărel Olaru, poate că cineva, edil ori artist, va fi putut fi impresionat de trecutul de posibilă spioană al Mariei Tănase. Ori de viaţa ei amoroasă dezlănţuită, care astăzi ar fi ţinut coloanele oricărui tabloid naţional. Ca să nu mai spunem de „întâmplările” de a fi fost apropiata, uneori chiar intima unor nume ale artei la care orice amator ar trebui să tresară, câtuşi de puţin: „anonimul” Gheorghe Anghel, dar şi ultra-necunoscutul Constantin Brâncuşi. Nicio tresărire faţă de aceste pasiuni împărtăşite? – „Neica Costache” păstrând-o în amintirile lui multă vreme, Anghel pur şi simplu distrugându-şi, într-o criză de gelozie, cele 12 creaţii sculpturale care o reprezentau? Nicio tresărire pentru una din poveşti, măcar, nicio altă propunerea pentru bust în sine decât masca aceea (pseudo)funerară atât de aproape de stigmatul incolorului, inodorului şi insipidului, atunci când se bănuieşte că Brâncuşi însuşi ar fi făcut nişte desene, dacă nu şi nişte sculpturi inspirate de cântăreaţă, iar Anghel a făcut pentru ea o pasiune nebună, atestată de zeci de schiţe, crochiuri şi chiar opere, fie ele şi distruse? Ce anume, estetic vorbind, aduce nou plasticii Capitalei acel chip, astfel plăsmuit? Nicio orientare, nicio direcţie atitudinală (urbanistic vorbind) pentru un

ansamblu – pe deplin meritat de artistă – care să fi ţinut cont de dorinţa limpede exprimată a Mariei Tănase în testamentul ei, de a fi comemorată printr-o „fântână cu apă” de pe drum, ca semn al trecerii şi petrecerii ei?

> Dacă se va putea și nu va fi greu, aș vrea ca pe un drum
> secetos și dornic de apă să se facă o fântână...
>
> (Olaru, 2019: 305)

Drum secetos şi dornic de apă avem...dar, se pare, totul este greu...
Căci cea mai bună perspectivă a acestui monument este... din spate; de unde privit, totuşi, tăietura pe care soclul o face fragmentului de corp este nu doar hidoasă (alăturarea materialelor e pur şi simplu amatoricească, nu e deloc concepută o tensiune care să facă să dialogheze forma sculpturală cu soclul, ansamblul cu întregul ambient), dar e și prost realizată tehnic. Cum am mai spus, nici realizarea portretistică – poate corectă, dar penibil de cotidiană, într-un fel clasic-mască-mortuară, nicio sugestie simbolică ce ar trimite la domeniul muzicii, niciun fel de suport vegetal cu care forma sculptată să intre în dialog, nimic, deci, nu comunică excepționalul, unicitatea persoanei figurate.Ajungem, astfel, să ne declarăm, tacit și vinovat, aproape mulțumiți de faptul că aceia care sesizează prezența acestei pretenții de monument o fac, cel mai probabil, din goana mașinii, că nu au timp să stăruie pentru a se mai plictisi un minut în plus.
Rezultatul acestui „neomenesc” efort de ignorare a regulilor elementare a statuarei publice şi oricumului jenant-minimal dat de amplasare?
O dată în plus, un dispreţ total al trecătorului pentru spaţiul public, pentru artă şi obiectul de artă, o necunoaştere sau ignorare totală a „martorului istoric” şi a trecutului, o sub-„educare” a lui (citeşte imbecilizare sau infantilizare) prin îndemnul subînţeles de a accepta şi deciziile jenante ale administratorilor Capitalei, dar şi absoluta lor impotenţă culturală sau estetică ca pe nişte normale, fireşti, obişnuite „daturi” ale funcţiei, ale traiului de zi cu zi.
Ca de fiecare dată... să fim mulţumiţi că nu e mai rău!





ÎN LOC DE CONCLUZII, O ÎNTREBARE: CE S-AR MAI PUTEA FACE?

Reiterăm o evidenţă asupra căreia deja am stăruit mai pe larg, mai sus: **premisele de mai bine ale artei româneşti publice categoria bust în Bucureşti, 2023-2024, sunt în primul rând politice şi ideologice** – reamintim faptul că, fiind vorba de opere de artă prezente şi active / funcţionând cu semnificaţie în spaţiul public, aceste creaţii trebuie acoperite de legalitatea prezenţei lor pe pământul cetăţii, care să susţină / să confirme reprezentativitatea persoanei aleasă spre a servi drept reper artistic, urbanistic, social, politic.
La fel de evident, în cazul ideal, cel puţin, această dispunere, pentru a contribui conştient la marcarea şi întreţinerea unui climat identitar-cultural de mare forţă şi prezenţă, trebuie să facă obiectul unei gândiri prealabile coerente de la administraţie la administraţie, deşi cazul ideal şi de dorit ar fi cel al unei politici strategice în ceea ce priveşte figurile de for public care să acopere nivelurile naţional şi local, și care ar putea justifica foarte lesne și opțiunea stilistică pentru acest tip de exprimare figurativă. Dat fiind că busturile, aşa cum am mai afirmat, reprezintă persoane însemnate ale comunităţii, dar ale căror acţiuni îi legitimează mai curând pentru recunoaştere locală, deci ca simboluri substanțiale, deși de ordin secund, ele vor trebui să primească o semnificaţie şi o articulare de tip reţea, a căror coerenţă să fie impecabilă şi justificată. Desigur, cel mai înalt for decident, în acest caz, va trebui să fie o Comisie de specialitate a Capitalei (poate chiar acea Comisie estetică pe care un oarecare arhitect a declarat-o, cu de la sine putere, neavenită pentru un Bucureşti care, în mintea lui desigur ocupată cu

lucruri mult mai înalte, va fi fost strălucind de copleşitoare frumuseţe, ordine şi coerenţă estetică), şi care ar fi de dorit să aducă laolaltă politicieni cu pedigri şi bune cunoştinţe de istorie locală, academicieni, administratori de bună credinţă însoţiţi obligatoriu de experţi ai artei şi spaţiului şi, desigur, reprezentanţi dedicaţi ai societăţii locale care, împreună, să decidă asupra viitoarelor locuri de amplasare ale acestor opere, conţinutului lor, legalităţii şi condiţiilor păstrării lor. Ar mai fi de dorit ca acest for permanent să-şi poată asuma sarcina de a selecta sau accepta inclusiv iniţiativele particulare de artă publică, scutind administraţiile de Sector de povara răspunderii în faţa unei eventuale donaţii care vor tinde să-şi impună, alături de prezenţă, şi condiţiile de „excludere" ale altor statuare sau tipuri de statuare.

Contează – după teribilii ani de idiotizare şi negare a trecutului aşezaţi asupra memoriei colective de către comunism şi neo-marxism – mult mai puţin faptul că, artistic vorbind, genul bustului ar putea părea revolut, perimat, pentru unii anacronic, poate: pentru noi, societate românească incongruentă, el este doar o lacună care trebuie remediată cu simţ istoric, estetic şi patriotic. Iar din punct de vedere estetic&stilistic, așa cum Franța a făcut-o acum 200 de ani pentru creionarea unui aparat simbolic al republicii, la fel de bine s-ar putea organiza și în țară un mare concurs pentru diferite tipuri de monumente sculpturale (o interpretare revival a bustului nu ar fi deloc neinteresantă).
Iar cât priveşte actualitatea sau forţa unei asemenea reprezentări, invităm orice contestatar *de plano* a ideii în Cimitirul Bellu spre a admira extraordinarul „Christ agonizând" al lui Paciurea de pe mormântul Doctorului Paulescu, ca să nu mai spunem că, actualmente, există, practic, posibilităţi aproape nelimitate de transpunere în materie a acestor efigii, fiecare cu resursele lor de expresivitate. Sigur, ar fi aproape obligatoriu un efort de re-limpezire şi afirmare a vocaţiilor locale, naţionale sau regionale ale Capitalei, ca şi o estimare reală a impactului pe care este de dorit ca aceste opere de artă şi de educaţie să le aibă asupra

cetăţenilor ei, asupra gradului de spiritualitate, cultură şi, în cele din urmă, de demnitate pe care aceştia îl vor dobândi accesând memoria înaintaşilor.
Există, apoi, ca un soi de auto-verificare de sine, întrebarea firească: ce categorie anume de preocupări ne-a individualizat local şi european, ce anume formează conştiinţa noastră de sine, identitatea noastră? Să fie reprezentanţii noştri cei care au activat în industria chimică sau cea de automobile, ori cei ce au studiat şi creat în matematică, arhitectură, muzică, literatură, artă?
Repetăm: într-o lume nu ideală, dar cât de cât normală, nu ar trebui să existe o rotondă de capete (Parcul Herăstrău) ale unor demnitari politici oarecari pentru locuitorul Capitalei, dar să nu ai, de pildă, nicăieri în urbe, un portret-bust al lui P.P. Negulescu, este sub orice critică şi sub orice gândire normală ca Adrian Păunescu să fie urcat pe bust în Parcul Icoanei, dar Toma Caragiu să nu fie, ca niciunde să nu existe o efigie a lui Constantin Noica ori Vasile Voiculescu, este inadmisibil ca lumea să accepte în supușenie tâmpă uitarea unor personalități-model ale științei și culturii locale ca Gogu Constantinescu, Petre Antonescu, Willy Prager ori Ermil Pangratti şamd. Și nici nu ar trebui să acceptăm, de principiu, să tot apară (calchiind prost Rotonda din Cișmigiu ori busturile aliniate de la Muzeul Militar, modele din alte vremuri) „sfaturi” sau alinieri de statui amatoristic făcute, ca și cum, replicând / imitând slugarnic și fără judecată un model, îl și ajungem întru înaltă minunare.
În același timp, dat fiind faptul că toţi vizitatorii frecventează cu predilecţie zona Centrală, adică aproximativ cea care indică, tocmai, Bucureştiul vechi, nu ar fi oportună asumarea chiar şi a riscului de a-l obosi vizual pe acesta, să subliniem, prin aceste puncte de legătură care ar fi busturile marilor oameni, datoria noastră faţă de trecut, legătura cu moştenirea substanţială a oraşului şi ţării? Fie şi ca răspuns alternativ, acesta ar trebui să fie afirmativ.
Fie, deci, ca perimetru ideal al acestor propuneri de principiu, zona Bd. Ilie Pintilie, Obor, Bd. Mihai Bravu, Dâmboviţa, Operă (cunoaştem limitarea „istorică” a vechiului Bucureşti, dar să considerăm ca ţinând de aceeaşi statură

nobiliar-veche şi zonele care includ vecinătatea lui imediată).
Zona abordabilă de prim interes ar fi cea a Artei şi Academiei, dată fiind prezența clădirilor de mare valoare arhitecturală Muzeul Municipiului București (Casa Filipescu-Cesianu), Muzeul George Enescu (Palatul Cantacuzino), Institutul de Istoria Artei (Casa Dissescu), Cazinoul (Casa Vernescu), ca și zona-tampon spre Bd. Dacia a Casei Scriitorilor, Muzeului Colecțiilor, Academia Română, Academia de Arte. Ar fi cu totul cu neputinţă de populat traseul Calea Victoriei până la Bd Dacia cu busturile lui Grigorescu, Aman, Pallady, Iser, Valbudea, Storck, Frunzetti, Brâncuşi, iar mai în apropierea instituţiei, trecând prin faţa Liceului de muzică, cu mai contemporanii Horia Damian, Paul Neagu, Florin Mitroi, George Oprescu, spre a puncta importanţa Institutului de Istoria Artei?
Parcul Italian (actualul Parc Nicolae Iorga) ar rămâne liber, poate, spre o populare a lui cu laureaţii Premiului Herder, care s-ar putea găzdui şi de către curtea Academiei?
Ar urma, apoi, dubla cale de scriitori Eminescu – Bd. Dacia (cu statuia şi Piaţa Cervantes) care, reunindu-se spre Piaţa Romană, ar împodobi ambele maluri ale porţiunii Dacia – Institutul de Matematică cu oameni ai literelor, dată fiind şi fosta terasă a scriitorilor, şi Casa Scriitorilor, şi Academia, poate cu amenajarea „pariziană” a unei porţiuni gemene de Bd. St Mich’, cu totul posibilă în zona Grădinii Brătianu, a parcării din zona de S a Căii Victoriei către Spital, curtea Academiei spre Calea Victoriei?
Un drum al muzicienilor ar putea pleca din Parcul Ioanid (vezi menţionatul bust al lui Ion Voicu), pe Str. George Enescu, atingând uşor Teatrul Nottara, înaintând pe la Biserica Anglicană spre monumentul lui Enescu, apoi deviind spre Ateneu (ale cărui împrejurimi pot primi şi ele cel puţin numele unor mari compozitori locali sau reprezentativi) și ar coborî spre Conservatorul mărginit, spre S, de capul lui Iosif Sava (mai ambiţios, proiectul ar putea ajunge, prin Cişmigiu, până la Operă, dat fiind că pe Str. Sf. Constantin a locuit tenorul Ionel Perlea, şi el un nume notabil al artei lirice).

Parcul urban al Operei, de pildă, sau cel puţin latura lui vestică, deja prevăzut cu un trotuar pentru pietoni, poate întări și încheia acest traseu, spre clădire, cu o pană verde de cca 2-3m lăţime ce poate primi și ea o filă de busturi dedicate „eroilor”-savanți ai culturii muzicale locale.
Evident, o **cale a actorilor** ar putea fi măcar schiţată plecând de la TNB şi Teatrul Foarte mic şi coborând, pe lângă Arhitectură (nu puţini fiind arhitecţii care, amator sau profesionist, au făcut efectiv film sau teatru, în decursul timpului), Teatrul Odeon şi cel de Comedie, apoi coborând spre Teatrul Mic, cu o extensie, către Palatul Telefoanelor, afectând memoria vechiului Teatru, acum măcar amintită de acel portic (susținerea acelui hotel-turn peste resturi de tuneluri a fost motivată, la prezentarea în Comisia Tehnică, de deschiderea turnului la demisol, acolo unde acum e un cazinou, ca teatru în aer liber), până la Berăria Gambrinus (care se leagă de memoria lui Caragiale).
Un **traseu al savanţilor** ar putea fi imaginat în împrejurimea Universităţii, coborând, apoi, spre Muzeul Naţional de Istorie şi, chiar pe traseul vechilor drumuri ucise de blocurile ceauşiste, către Muzeul Tehnicii din Parcul Carol.
Nu în ultimul rând, ar fi de amintit – deși, la rigoare, o comparație cu anvergura altor state cu statut de puteri sau mari puteri militare nu ne-ar avantaja – nevoia unei **linii de apărare simbolice**, care ar fi ilustrată de succesiunea mai multor eroi militari pe Șos. Panduri, începând chiar de la Monumentul Leul, de la Cotroceni, care ar putea avea o extensie în zona Academiei Militare Tehnice...
Există, apoi, numeroase instituţii care pot adăposti reprezentări de acest fel, mai ales cele care dispun şi de portice; evident, porticele urbane deschise sunt alte locuri privilegiate care pot beneficia de prezenţa unor atari opere de artă. Oare porticul de la Piața Romană, cu minime amenajări, nu ar putea conține o anfiladă de busturi reprezentând măcar personalitățile care au trăit și activat în această zonă, de la frații Petrașcu la Mincu sau arh. Saanen Algi?
Există zeci de curţi interioare în Bucureşti, unele cu statut de spaţii publice, care pot primi busturi (acestea pot fi aşezate, extrem de potrivit, pe mici imposte

luminate şi adosate pereţilor, ceea ce le-ar conferi şi protecţie, şi vizibilitate), şi aceasta cu atât mai mult cu cât în multe din aceste „curţi" au vieţuit efectiv personalităţi de interes local care merită o astfel de „prezenţă continuată".
La fel de oportun ar putea fi decorate cu acest tip de statuar, cu atât mai mult cu cât incintele sunt deja supravegheate, staţiile de Metrou ale Capitalei, dacă nu urmând un loc sau un traseu, atunci măcar ca „indici de corespondenţă" cu zona de suprafaţă pe care o deservesc; aceasta, atunci când staţiile nu poartă efectiv nume de personalităţi (Ştefan cel Mare, Constantin Brancoveanu, Aurel Vlaicu, Petrache Poenaru, Dimitrie Leonida, Costin Georgian şamd).
Iată, aşadar, o mini-schiţă ipotetică de populare a Bucureştilor cu un imaginar întrupat de busturi – care, evident, nu se vrea exhaustivă nici ca nume, nici ca domenii – dar care ar avea cel puţin virtutea ne-violentării stupide a bunului-simţ, gen kafkiana intimitate statuară de tipul „pupat toţi Piaţa Universităţii", care să-i oblige la convieţuire pe Crăişorul Munţilor şi pe Eroul de la Praga, în Parcul (Grădina) Bisericii Creţulescu.

.....
Este cu totul posibil ca astăzi, dacă avem în vedere scara proiectelor profesionale, starea artei publice să o dubleze pe cea a arhitecturii contemporane, care a abandonat proiectele majore şi a recurs la soluţia de moment a minoratului funcţionalist şi rezidenţial: autorităţile statale fiind supuse unei/unor multiple judecăţi critice care le-au dezvăluit șubrezenia și inconsistența, şi-au declinat rolul de „unic reper" al societăţii pe care o reprezintă şi au sfârșit prin a accepta spargerea marilor mesaje conţinute de clădirile-instituţii care erau congruente cu spiritul naţional, făcând, prin această atitudine defetistă, loc discreționar semnelor disparate ale unei societăţi care pare să facă din atomizare o virtute.
Poate că, într-adevăr, în acest timp de reevaluări politice, sociale şi artistice nu mai suntem capabili de mari gesturi comemoratoare şi ziditoare de comunitate

unică – pieţe şi gesturi monumentale ale recunoaşterii unanim sau majoritar acceptate, în care să ne aşezăm plecându-ne către seva trecutului cu nădejdi majore pentru viitor. Este, însă, un moment de criză datorat unor excese care, fără îndoială, va trece scuturat de prima nevoie de ordine și de rațiune: cum ar fi ca Universitatea de Arhitectură să fie obligată să onoreze, sub presiunea democraturii ajunse, pe cutare student corigent, dar lider al vreunei grupări militante, și, ca urmare, bustul lui Mincu să fie schimbat din fața intrării cu al aceluia (sigur, e o șarjă al cărei ridicol ni-l asumăm, tocmai spre a revela cu și mai multă pregnanță nevoia de bun simț elementar, dar și cultivat pe care un mediu profesional de mare consistență, probitudine și calitate trebuie să și-l asume atunci când pregătește un lider intelectual și social care să nu facă rabat de la misiunea lui vocațională și cetățenească).
Proximă până la îngemănare consider a fi, din acest punct de vedere, nevoia de recuperare a unei rectitudini istorice valorice care să ne semene spațiul dezordonat al actualei urbe cu germenii-portrete ai uriașilor pe umerii cărora stăm și la a căror înălțime profesională și etică ne dorim să ajungem.
Această vremelnică criză-suspendare nu trebuie să ne facă, însă, să ignorăm şi să repudiem nepăsători posibila operaţiune de rezidire a unui trecut cu bune rădăcini, pornind fie și de la aceste opere prea mici, de rang reprezentaţional secund, dar prin care poate fi reclădit, cărămidă cu cărămidă, locul bunei memorii a eroilor comuni fără de al căror sacrificiu prezentul ar fi fost posibil doar într-o formă mult mai decăzută, iar viitorul ne-ar fi fost mult mai îngust.

Bibliografie

(volume de autor)
Aldea, Silviu, *Reinterpretând simbolurile socialismului*, 2015, Ed. Tact, Cluj
Alpopi, Cristina, *Elemente de urbanism*, 2008, Ed. Universitară, Bucureşti
Auge, Marc, *Non-lieux, Introduction a une anthropologie de la surmodernite*, 1992, Ed du Seuil
Bachelard, Gaston, *Poetica spaţiului,* Paralela 45, Piteşti, traducere de Irina Bădescu, prefaţă de Mircea Martin
Baconschi, Teodor, *Averea bunei educații*, 2019, Univers, București
Beldiman, Ioana, *Sculptura franceză în România (1818-1931)*, 2005, Ed. Simetria, Bucureşti
de Botton, Alain, *Arhitectura fericirii,* 2009, Velant, Bucureşti, traducere de Ema Stere
Brezianu, Barbu, *Opera lui Constantin Brâncuși*, 1974, Ed. Academiei RSR, București
Choay, Francoise, *Urbanismul. Utopii și realități*, 2002, Paideia&Simetria, București, traducere de Kazmer Kovacs
Cina, Giuseppe, *București, de la sat la metropolă*, 2010, Capitel, București, traducere de Corina Anton, prefață de prof. dr. arh. Nicolae Lascu
Crișan, Rodica, *Reabilitarea Patrimoniului Construit*, 2023, Ozalid, București
Dawson, Ian, *Making contemporary sculpture*, 2012, Crowood Press Ltd, Ramsbury
Dragu Dimitriu, Victoria, *Poveşti cu statui şi fântâni din Bucureşti,* 2010, Ed. Vremea, Bucureşti
Fărtăţescu, Mariana, *Introducere în urbanism,* 2000, Rotaprint, Iaşi
Florescu, Tiberiu, *Formă şi trans-formare urbană,* 2009, Ed. UAUIM Bucureşti
Ganthefuhrer-Trier, Anne, *Cubism*, 2009, Taschen, Bonn
Gehl, Jan, *Viaţa între clădiri,* 2011, Igloo media, Bucureşti, traducere de Silvia Gugu
Ghyka, Matila, *Estetica și teoria artei*, 1981, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, traducere de Traian Drăgoi
Giurescu, Constantin, C, *Istoria Bucureștilor*, 1979, Ed. Sport-Turism, ed. a II-a revăzută și adăugită
Grozdea, Mircea, *Sculptori români contemporani*, 1984, București
Harhoiu, Dana, *București, un oraș între Orient și Occident*, 1997, Simetria
Iancu, Adrian, *Reprezentare şi reprezentativitate în spaţiul urban comunitar,* 2003, UTPress, Cluj
Lascu, Nicolae, *Bulevardele bucureștene până la primul război mondial*, 2011, Simetria, București
Liiceanu, Gabriel, *Dragul meu turnător,* 2013, Humanitas, Bucureşti,
Mundy, Jennifer, *Lost Art,* 2013, Tate Publishing
Mitu, Sorin, *Europa Centrală, Răsăritul, Balcanii. Geografii simbolice comparate,* 2008, International Book Access, Cluj Napoca

Moughtin, Cliff, *Urban Design. Street and Square,* 2003, Architectural Press
Nistor, Sergiu, *Protecția patrimoniului cultural în România,* 2022, Ed. UAUIM București
Olaru, Stejărel, *Maria Tănase, artista, omul, legenda*, 2019, Corint Books, București
Prundeanu, Delia Ariana, *Teoria Arhitecturii,* 2001, Ed. Amphion
Stavrides, Stavros, *Spațiul comun. Orașul ca bun comun*, 2023, Vellant, traducere de Deniz Otay și Ilinca Pop
Tabacu, Gabriela, *Orașul găsit în cutie*. *O cronică afectivă a Bucureștiului*, 2022, Humanitas
Toffler, Alvin și Heidi, *A crea o nouă civilizație. Politica în al treilea val,* 1996, Ed. Antet, București, traducere de Mihnea Columbeanu
Trișcu, Aurelian, *Spații urbane pietonale*, 1985, Arta grafică, București
Velescu, Cristian-Robert, *Brâncuși inițiatul*, 1993, Editis, București
Wittkower, Rudolf, *Sculptura. Procedee și principii,* 2012, Polirom, traducere de Sorin Mărculescu

(volume colective)
Berindei, Dan / Bonifaciu, Sebastian, *București, ghid turistic,* 1980, Ed. Sport-Turism, București
Celac, Mariana / Carabela, Octavian / Marcu-Lapadat, Marius, 2005, *București, arhitectură și modernitate, un ghid adnotat,* Simetria, București
Chevalier, Jean / Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri,* 2009, Polirom, București
Georgescu, Florian / Cernovodeanu, Paul / Cebuc, Alexandru, *Monumente din București, ghid,* 1966, Ed. Meridiane, București
***_Arta din România, din preistorie în contemporaneitate_, 2018, Ed. Academiei Române &Ed. Mega, București-Cluj
***_Bucureștiul meu_, 2016, Humanitas, volum coordonat de Gabriela Tabacu
***_Dicţionar de artă_, vol. I, 1995, Ed. Meridiane, Bucureşti
***_Loc – locuire – poluare_, 1–2–3 / 1999, Secolul 20

(acte, documente)
Cătănuș, Mihaela, *Vocația libertății, Forme de dizidență în România anilor 1970-1980*, 2014, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București
***_Arhivele Totalitarismului_, 1–2/2014, Academia Română, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului
***_Reconstituiri necesare_ / Ședința din 27 Iunie 1952 a Uniunilor de Creație din România, ediție îngrijită de Mihaela Cristea, 2005, Ed. Polirom, Iași

(teze de doctorat, masterat, cursuri, alte publicaţii ştiinţifice)
Eftenie, Mariana, *Psihologia spațiului construit urban*, curs, ediția a doua, 2006, Editura Universitară „Ion Mincu”, București
Filipeanu, Angela, lect. arh, „Elemente de peisagistică”, an univ. 1979 – 1980, curs an V
Petre, Camelia Marina, „Monument / antimonument, vers une architecture de contemplation,” memoire de master sous la direction de Manola Antonioni et Vincent Jacques, Ecole Nationale Superieure d’ Architecture de Versailles, 2017

(publicaţii efemere)
Colecţia revistei *Arhitecţii și Bucureștiul* (A&B), numerele 52 – 58
Colecţia revistei *Urbanismul*. Ediţie nouă

(webografie, reviste, articole)
Dobrovolschi, Oleg, „Importanța soclului în sculptură, forma și rolul acestuia”, în *Studiul artelor și culturologie* – istorie, teorie, practică, 2022, nr. 1 (42)
Proteus_n_3_Art_et_espace_public.pdf
The_Sociology_of_Urban_Public_Spaces.pdf
Toyama, Koichi, „Reflections_on sculptural_pedestals: from_Renaissance_to_the_present_and _ vice-versa” pdf version

(webografie, cursuri, cărţi şi cataloage pdf de consultat on-line)
*L’evolution du socle dans l’art, e-cours-art-plastiques.com / l’evolution-du-socle-dans-lart-part 1, 2
*Nathalie Daniel-Risacher „Daniel Buren, Les deux plateaux, A controversial restauration”, nr. 102, winter, 2012, cf. https://espaceartactuel.com/en/daniel-buren-controversial-restoration/
*https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_ddf_doc_20240402_dignitas-infinita_fr.html
*„Demnitatea umană în jurisprudența instanțelor constituționale din Germania, Ungaria și România”, dr. Zakarias Kinga LL.M și Benke Karoly

anexa 1, chestionar

CE ROL MAI POT AVEA BUSTURILE ÎN ORAȘ, ASTĂZI?

Oraşul și statuile

Am două amintiri extrem de personale din copilăria mea timpurie, legate de statui, în cadrul idilic al luxuriantului parc Cişmigiu, în care am făcut la propriu primii paşi. Am învăţat să citesc primele litere (fireşte, majuscule) ale alfabetului de pe soclul statuii „Soldatului francez", probabil cândva în jurul vârstei de 4 ani. Inscripţia aceasta mi-a rămas atât de adânc întipărită în minte, încât o pot reproduce oricând, cu ochii închişi: „Aux soldats français`tombés au champ d'honneur sur le sol roumain pendant la grande guerre…" Iar compoziţia statuii m-a impresionat profund, rămânându-mi întipărită în minte: o fată frumoasă cu părul împletit, îmbrăcată în ie, susţinând pe după umeri un soldat îmbrăcat în uniformă, care se prăbuşea. Mama îmi povestea cu această ocazie despre uniforma soldaţilor români, pe care, cu mici modificări, a purtat-o şi bunicul, în cel de-al doilea război mondial.

O altă relaţie specială cu Cişmigiul mi-a dat-o, tot din acele vremuri timpurii, Rondul Scriitorilor, panteon primitor conceput în jurul unui cerc de verdeaţă. Albi, imaculaţi, cu căciulă de zăpadă iarna sau porumbei pe cap vara, urcaţi pe socluri înalte, mi-au devenit cu toţii un fel de prieteni personali. Cred că, până astăzi, asociez imaginea scriitorilor mai degrabă cu acele busturi decât cu fotografiile oficiale care apar de obicei prin manuale. Îmi amintesc, de pildă, un Caragiale hâtru, privind puţin într-o parte, cu o căciuliţă de astrahan pe cap, ori un Odobescu imobil, cu ochi mari, inexpresivi, ca un erou atemporal din mitologie. Şi, fireşte, cel mai iubit din toţi, Eminescu, care primea întotdeauna flori de ziua lui sau la comemorarea de pe 15 iunie.

Aceste busturi au fost, practic, primele care mi-au povestit despre literatura română, înainte de a şti să citesc. Ele „au vorbit" efectiv cu mine, dar şi cu porumbeii, copacii, iarba şi anotimpurile. În Cişmigiu, statuile sunt vii şi suntem norocoşi că ele continuă acolo, neclintintite, pentru a încânta noi şi noi generaţii de copii!

Codina Duşoiu, dr. arh., profesor

.....

Relevanță și context

Relevanța unei sculpturi de tip bust în spațiul urban al orașelor contemporane depinde atât de măiestria artistului, de adecvarea tehnicilor de execuție alese și a stilului de reprezentare, cât și de contextul în care este așezată sculptura respectivă. Și când mă refer la context, mă gândesc la

locul unde este amplasată (oare sculptura lui George Enescu – nu este un bust, dar este relevant pentru întrebarea prezentă – de la Piața Romană, fix lângă trecerea de pietoni, este cel mai potrivit loc?), la tipul de spațiu public care o pune în valoare (acolo unde, cel puțin în ceea ce privește orașul București, putem vorbi de un spațiu public în adevăratul sens al cuvântului...), și la poziția pe care aceasta o are în cadrul acelui spațiu (este un spațiu public gândit să primească sculpturi? spațiul public are un design care să permită integrarea și, chiar mai mult, punerea în valoare a bustului respectiv?). Un bust, o sculptură, care reprezintă în sine o comemorare, un act de cultură și istorie, nu își poate pierde relevanța în cadrul un societăți care conștientizează importanța istoriei în modelarea unei identități. Dar, ce poate diminua rolul bustului poate fi adecvarea relației pe care acesta o poate stabili cu locul unde este amplasat.

Andrei Lakatos, dr. lect. arh.

……

Mai sunt oportune statui – busturi în cadrul orban actual ?

Ipostazele spațiale ale cadrului urban sunt de o diversitate quasi-nelimitată ca posibilități de configurare. Dimensiunile obiective și caracteristicile „fizice" sunt coroborate, din punct de vedere structural, cu elemente din „câmpul" Percepției, înțeleasă ca proces complex caracteristic Spațiului social.*

În consecință, oportunitatea amplasării unor elemente sculpturale care să fie valorizate și, în egală măsură, să confere valoare unui cadru urban de referință, este condiționată atât de referințe estetic-configurative, cât și de semnificația în plan subiectiv și de „reprezentare". Este nevoie să fie puse în discuție concepte ca „scară" „proporție" „reper" „semnificație"…

Având în vedere aceste condiționări de ordin conceptual, răspunsul la întrebarea privind amplasarea unor scultpturi în cadrul urban actual, inclusiv / sau îndeosebi a unor statui – busturi, este cel al oportunității indiscutabile.

„Orașul" reprezintă prin definiție – cadrul vieții urbane –, iar tot ce contribuie la creșterea calității culturale a acesteia nu poate fi decât oportun.

Prof. em. dr. arh. Mariana Eftenie

Notă* Eftenie, M. *Abordarea psihologică a spațiului urban* (pag. 29) ed. UAUIM, 2007

.....

„...totul devine, parcă, mai personal"

Rolul bustului în cetate este, pentru mine, destul de puternic. Poate și din cauza faptului că am

fost căsătorită cu un sculptor a cărui prioritate a fost figura umană. Care a făcut multe portrete. Foarte bune, îndrăznesc să spun.
Sunt tușată să văd fața unui om, să mă gândesc, să zicem, la faptul că era pedant (am putea vedea după haine). Sau că purta o frizură la modă. Sau că avea o ținută frumoasă. Sau că avea fason de intelectual. Sau de om dur.
Un monument funerar închinat unor soldați care și-au dat viața în nu-știu-ce lupte are un impact forte asupra mea dacă văd înșirate numele celor ce s-au jertfit. Nu e suficient să aflu că acolo au căzut 943 de oameni, de exemplu. E prea abstract. În schimb, dacă le văd numele, încep să fac asocieri. Oare acel Giurconiu nu o fi rudă (Doamne ferește!) cu fostul meu coleg din școala primară? Să-și fi pierdut el bunicul astfel? Ce trist ar fi să fie așa! Sau… dacă văd doi bărbați cu același nume, mă voi gândi că erau rude, că o familie a pierdut doi membri. Etc.
Cam așa și la portret. Poate personajul evocat seamănă (la ceva) cu vreunul dintre bunicii mei sau cu un fost profesor… totul devine, parcă, mai personal.

Cristina Bolborea, artist plastic

.....

„**…parte a crizei”**

Bustul gândit pentru spațiul urban este parte a crizei artei publice care se zbate între propagandă, ludic și decorativ-simbolic. Dar atâta timp cât societatea va mai simți nevoia comemorării valorilor, probabil că această forma vizuală atât de puternic ancorată în tradiția occidentală nu va dispărea cu totul.

Ioana Vlasiu, critic și istoric de artă

.....

„...să nu lăsăm!”

Trecem cotidian pe lângă busturi și statui, nici nu le mai vedem... În urmă cu un secol și mai devreme, se știa că ele reprezintă pe oamenii de seamă ai țării, pe care se cuvenea să-i cunoaștem și să le facem o reverență. Chipuri în bronz și în marmură având menirea de a fixa în memoria colectivă pe fondatorii și constructorii identității noastre prin civilizație și cultură.
Desăvârșita ignoranță și indiferența generalizată par că nu le mai vor!
Să nu lăsăm ca valorile din care s-a constituit modernitatea noastră să fie aruncate în neant!

Ioana Beldiman, critic și istoric de artă / 28 martie 2025

.....

„Statuile menţin istoria vie în memoria locuitorilor”

Noi, în România, avem o atitudine de superioritate atunci când vine vorba despre Statele Unite

ale Americii şi istorie: „Ce istorie este aceea de 200 de ani?” Dar ca student în Statele Unite ale Americii, în sudul tradiţionalist, am avut o cu totul altă perspectivă asupra modului în care americanii se raportează la propria istorie, chiar de 200 de ani, cum este ea. În această „ecuaţie” a raportării la istorie, fiecare casă dintr-un târg de provincie, cu cei care au locuit acolo, şi fiecare genealogie individuală a unei persoane „banale” devin importante pentru a constitui şi a păstra istoria întregii ţări. La „vârf” se situează asociaţia „Sons of American Revolution” (Fiii Revoluţiei Americane), din care fac parte cei care îşi pot demonstra, cu acte, descendenţa dintr-o persoană care s-a distins în Războiul de Independenţă, având numele consemnat în izvoarele istorice, şi, automat, ceilalţi fraţi ai persoanei respective (iar surorile intră în asociaţia-pereche, „Daughters of American Revolution” - Fiicele Revoluţiei Americane). O situaţie asemănătoare am întâlnit-o în oraşul Skopje, capitala Macedoniei de Nord, unde toată istoria de când această ţară a luat fiinţă, declarându-şi independenţa faţă de fosta Iugoslavie în 1991, este scrisă prin statui, care sunt plasate peste tot: în pieţe publice, pe clădiri şi chiar şi în albia neamenajată a râului Vardar (statuia unei campioane la înot). Aceste statui menţin istoria vie în memoria locuitorilor, o prezintă vizitatorilor şi pot fi un răspuns la întrebarea „ce rol mai pot avea busturile într-un oraş”, dar şi un exemplu pentru Bucureştiul care, aservit modernităţii, cu toate relele acesteia, îşi uită istoria chiar mai repede decât se succed generaţiile

Alexandru Petrișor, prof. dr., cercetător

……

Care mai poate fi rolul bustului în cetate, astăzi?

Bustul este expresia unei culturi clasice, care vede orașul ca o cetate bine întocmită, cu forumuri, agore, piețe și străzi definite de fațade unitare, în care statuile au rolul de transmitere a memoriei colective. Particularitatea bustului de a fi o sculptură figurativă imprimă semnificații legate de personalitatea reprezentată și atrage atenția privitorului asupra lumii pe care aceasta o evocă. Semnificațiile sunt împărtășite de o comunitate, mențin identitatea culturală și consolidează în general cultura clasică. Sculptura și spațiul ei înconjurător sunt în armonie prin faptul că o cultură clasică își asigură coerent stilul și o *imago mundi*. Subliniez aici importanța faptului că stilul clasic garantează coerența relației dintre spațiul ambiental și prezența sculpturii figurative. Prin trăsăturile sale, bustul arhitectului german neoclasicist Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), realizat de Friedrich Tieck în 1819, expus acum în biserica neogotică Friedrichswerder din Berlin, proiectată de Schinkel între 1824-1831, este în deplină armonie cu lumea clasică pe care arhitectul german o venera. Integrarea sculpturilor în spațiul interior arhitectural sau în cel urban este dovedită de Schinkel în proiectul pentru Neue Wache din Berlin, dar și în alte proiecte în care colabora direct cu sculptorii, iar aceasta mi-a amintit de frumosul exemplu al bustului poetului și

dramaturgului german Friedrich Schiller din piața care îi poartă numele în Sibiu, realizat în bronz de către sculptorul Thomas Khuen în 1905, amplasat într-o nișă a fațadei, articulând colțul urbanistic al pieței cu strada Tipografilor. Relația dintre bust, nișa în peretele exterior și piața cu o geometrie precis croită în țesutul urban istoric este remarcabilă prin capacitatea de a genera un loc cu o identitate puternică și de a readuce în centrul atenției rolul civic al micilor spații scobite în fațadele arhitecturale, care pot integra piese sculpturale, îmbogățind experiența pietonală.
Rolul bustului în oraș este pus sub semnul întrebării atunci când cultura clasică și stilul acesteia se erodează sau dispar. Slăbirea coerenței gândirii spațiului ambiental al sculpturii face ca busturile să devină fragmente juxtapuse între alte fragmente stilistice, în maniera unui colaj. Mies van der Rohe (1886-1969) vedea arhitectura ca o expresie civilizației moderne, deși fusese profund inspirat de principiile ordonatoare fundamentale ale culturii clasice și de întreaga operă a lui Karl Friedrich Schinkel. Mies a transfigurat dimensiunea clasică în idealurile moderne ale construirii cu sticlă și oțel prin preocuparea obsesivă pentru ordonare și esențializare, prin refuzul noutății gratuite, prin seriozitatea cu care a abordat edificarea și mai ales prin adeziunea față de raționalitatea capabilă să descrie spiritul unei epoci. A lăsat loc în proiectele sale sculpturilor figurative sau figurilor naturaliste mai degrabă la interior, doar ca accente ocazionale, așa cum o dovedesc colajele cu sculpturi de Aristide Maillol sau Wilhelm Lehmbruck, pentru a realiza un fel de contrast antropomorfic la arhitectura dominată de raționalitatea modulării constructive. În Crown Hall, cea mai reprezentativă clădire publică pe care proiectat-o între 1950-1956 în campusul universitar al Institutului de Tehnologie din Illinois, Chicago, bustul său, realizat din bronz de către Hugo Weber în 1961, este alăturat peretelui de sticlă aidoma unui colaj. Sculptura devine un accent interior în axa intrării, în manieră neoclasică, dar peretele transparent nu poate fi un fundal. Așezat pe pardoseala dreptunghiulară, parcă nesfârșită, neîntreruptă de elemente structurale, lângă fața sticlă care definește întreaga volumetrie, bustul este de fapt transformat într-o sculptură parțial abstractizată, care reflectă pe de o parte concepția artistică a lui Weber (inspirat de Aristide Maillol și Alberto Giacometti) și care transmite pe de altă parte personalitatea arhitectului reprezentat și viziunea modernă a acestuia despre oraș ca peisaj deschis și eterogen al civilizației. Iată cum descrie istoricul de arhitectură Jean-Louis Cohen acest bust: „Prezența taciturnă a bustului lui Mies realizat de Hugo Weber, adăpostit pe pardoseala clădirii Crown Hall din Chicago, rezumă atitudinea sa față de lume. Chipul lui masiv privește cu o asigurare suverană la secolul său, gura lui fiind surprinsă între o încruntare tristă față de «jocul arbitrar și steril» al peisajului urban din jurul lui și o apreciere nerăbdătoare a calității pietrelor și metalului care îl protejează de acesta”. Sculptura se retrage în interiorul arhitectural, dar acest interior se extinde dincolo de pereții de sticlă pentru a cuprinde tot campusul și întreaga metropolă modernă.

Într-o astfel de concepție universală a spațiului fluid și abstract nu există nișe, grosimi, tranziții și nici locuri, iar bustul abstractizat invită la o percepție de jur împrejur în ciuda amplasării sale la marginea spațiului sălii, amplificând experiența tactilă a materialului din partea privitorului.
Rob Krier (1938-2023), arhitect și sculptor postmodern luxemburghez, a împărtășit cu Mies van der Rohe admirația pentru Karl Friedrich Schinkel și pentru raționalitatea clasică, criticând limitările urbanismului modernist. A împletit cu succes preocuparea pentru clasicism, viziunea recuperatoare asupra orașului ca cetate, sculptura figurativă și provocările critice ale postmodernității. Dezamăgit de arhitecții moderni precum Le Corbusier, inspirat de arhitectura neoclasicistă, de modelul pedagogic École des Beaux-Arts în secolul al XIX-lea și de sculptori precum Aristide Maillol și Henri Moore, Krier reintroduce sculptura figurativă în concepția arhitecturii dedicate orașului, printr-o abordare tipologică, de factură neoraționalistă.
În proiectul inițial pentru ansamblul rezidențial Schinkelplatz din Berlin (1977-1983) curtea interioară devenea sălașul unei serii de mici sculpturi figurative pe piedestaluri înguste, asemănătoare unor busturi, integrate concepției arhitecturale, nerealizate din păcate în versiunea finală. În contextul social și multi-etnic al proiectului, aceste intervenții artistice erau menite să faciliteze procesul de adaptare din partea locuitorilor și poate chiar participarea directă a rezidenților la decorarea curților cu imagini care pot fi descifrate de aceștia astfel încât să se închege o identitate a locului. În căutările sale artistice, specifice mijlocului anilor 1970, Rob Krier mergea chiar mai departe și explora ideea critică a busturilor „fără față", așa cum o ilustrează desenele din 1974, intitulate „Abstract bust, with a painted face, suit, etc.", „Headless shell busts", „Hellenik Masks" . „Bustul cu mască de aur" se concretizează pe fațada principală a ansamblului rezidențial din Rauchstrasse, Berlin (1984), deasupra pasajului de intrare, în axul de compoziție. Poate că acest bust cu semnificație ambiguă reprezintă o „încifrare antropomorfică" a locuirii sau chiar „figura arhitectului ca un «altul»" . Busturile lipsite de față și seria busturilor-măști care nu celebrează o personalitate anume, ci sondează critic aspecte ale identității umane fluctuante în postmodernitate sau poate un alter ego al autorului, au deschis o inedită cale de explorare conceptuală la granița dintre artă și arhitectură, capabilă să catalizeze interesul pentru recuperarea spațiului urban ca loc al comunității. Din păcate, Krier nu a dezvoltat mai departe acest fir conceptual care ar fi salvat demersul său inovator de criticile aduse postmodernismului figurativ. Identitatea artistică a lui Rob Krier însuși a oscilat între clasicism și expresionism, între o teorie rațională pentru arhitectura tipo-morfologică cu valențe civice și căutări artistice private.
*
Busturile-măști și sculptura figurativă ambiguă pot condensa preocupări arhitecturale legate de identitatea locuirii și însușirea spațiului; pot imprima un conținut poetic obiectelor de arhitectură;

pot implica relația dintre spațiul urban inevitabil fragmentat și concepția culturală a subiectului-ca-mască; pot evoca spiritul unui timp și al unui loc; pot confrunta în mod critic „eclectismul radical" al epocii noastre, chiar dacă ezită în formularea precisă a identității. Poate că toate aceste aspecte vor fi redescoperite în practici arhitecturale viitoare, pe fundalul reînnoirii culturale a interesului pentru reabilitarea spațiului urban prin atitudini participative și interdisciplinare.
În acest mod, sculptura, arhitectura și gândirea asupra spațiului urban ne vor putea aduce un surplus de semnificație, ne vor deschide o lume, ne vor face să vedem mai mult decât lucirile bronzului sau pietrei, mai mult decât o fizionomie, mai mult decât o reamintire, mai mult decât o plăsmuire.

Cosmin Caciuc, conf. dr. arh.

.....

Corp (și) politic

Figura umană este una dintre cele mai vechi și mai semnificative motive din arta majorității culturilor, cu excepția câtorva, care au interzis imaginile figurative în arta din motive religioase.
În Occident, marea majoritate a sculpturilor erau figurative, până când artiștii au început să experimenteze arta obiectivă în secolul al XX-lea.
Contemporaneitatea a deconstruit semnificațiile ideologice ale reprezentărilor obiectivate și stereotipe ale corpului din trecut și din prezent. Idei din discursurile teoretice ale psihologiei post freudiene, marxismului, poststructuralismul și postmodernismul, articulate de scriitori și teoreticieni, au exercitat o influență puternică asupra artiștilor implicați în politica corpului.
Pe de altă parte, corpul în politică a avut semnificații majore, mai ales prin statuarul comemorativ de monumente de for public.
Din antichitate, de când statuarul a trecut de la menhire la reprezentări figurative ale divinităților care erau și regii aleși și unși, până în prezent, statuarul comemorativ a avut în același timp valoare istoric mnezică, cât și artistică – în cele mai bune cazuri.... dar nu întotdeauna.
Însă mereu, tot din antichitate, el era și a fost si cel mai vulnerabil, deoarece acest mod de reprezentare artistică a fost cel care a fost distrus, nimicit, anulat atunci când se schimbau guvernele și orânduirile sociale, de pe vremea Egiptului antic până în prezent.

Reka Csapo-Dup, artist plastic

anexa 2, fișe personaje și date monumente**

(în ordine alfabetică)

Nicolae Bălcescu

(n. 29 iunie 1819, București – d. 29 noiembrie 1852, Palermo) a fost un istoric, scriitor și revoluționar român. Alături de fratele său mai mic, Barbu, a participat la Revoluția din 1848. Prin capodopera sa, *Românii supt Mihai Voievod Viteazul*, Bălcescu l-a impus în canonul național pe voievodul Mihai Viteazul. În 1840 participă, alături de Eftimie Murgu, Marin Serghiescu Naționalul, la conspirația lui D. Filipescu, care este descoperită, și este închis la Mănăstirea Mărgineni pentru doi ani. După ce este eliberat, înființează împreună cu Ion Ghica și Christian Tell o altă organizație secretă numită Frăția, călătorește prin toate teritoriile locuite de români: Țara Românească, Moldova, Transilvania, Bucovina, precum și prin Franța și Italia, și studiază istoria, fiind editor, alături de August Treboniu Laurian, al unei reviste de istorie numită „Magazin istoric pentru Dacia", apărută începând cu 1844.

În Franța s-a implicat în revoluția din februarie 1848. Inspirat de această revoluție, s-a întors la București pentru a participa la revoluția din 11 iunie, fiind timp de două zile ministru de externe și secretar de stat al guvernului provizoriu instaurat de revoluționari. Va fi de partea liberalilor, dorind împroprietărirea țăranilor și vot universal.

Despre Revoluția română de la 1848, Nicolae Bălcescu s-a exprimat în acești termeni: „Revoluția română de la 1848 n-a fost un fenomen neregulat, efemer, fără trecut și viitor, fără altă cauză decât voința întâmplătoare a unei minorități sau mișcarea generală europeană. Revoluția generală fu ocazia, iar nu cauza revoluției române. Cauza ei se pierde în zilele veacurilor".

În anul 2015, Academia Română îi acordă titlul de membru post-mortem.

***

Bustul revoluționarului Bălcescu, o preocupare recurentă a sculptorului Mircea Spătaru, prezintă interes prin aceea că utilizează un imaginar tip (vezi figura severă a vizionarului, într-o postură veghetoare) pe care îl transferă unei stilistici din preajma deconstruitului și care oferă prilejul unei re-formulări artistice personale, aparent libere și de aceea personale, inedite, exotice. (c.h.)

.....

Paul Bran

s-a născut la data de 3 septembrie 1940 în comuna Topolog din judeţul Tulcea. A urmat cursurile Liceului teoretic „Mircea cel Bătrân" din Constanţa (1951-1959) şi, ulterior, pe cele ale Facultăţii

de Finanţe – Credit a Academiei de Studii Economice din Bucureşti, în perioada 1960-1965. Urmare a rezultatelor deosebite obţinute din perioada studenţiei a fost cooptat în corpul profesoral al Academiei de Studii Economice, la Catedra de Finanţe.
În anul 1975 a obţinut titlul de Doctor în Economie, specialitatea Finanţe, pe baza tezei de doctorat „Decizia financiară în unitatea economică".
În perioada 1990-1991 a condus Departamentul de Proiectare a Reformei Economice din cadrul Guvernului României.
În anul 1991 a înfiinţat Academia de Studii Economice din Republica Moldova unde a fost Rector de la înfiinţare până în anul 1994. În aceeaşi perioadă (1991-1994) a îndeplinit funcţia de Consilier economic al Guvernului Republicii Moldova.
În anul 2001, profesorului univ. dr. Paul Bran i s-a decernat Diploma de Excelenţă şi Medalia de Argint a Băncii Naţionale a României.

***
Bustul, corect realizat și acurat anatomic, își îndeplinește menirea de indice și de topos al memoriei pentru cei care îl observă. Un mic îndemn sapiențial completează frontul acestui ansamblu comemorativ, adăugându-se portretului profesorului. Anvergura omului politic sau universitar se lasă ghicită doar cu mare greutate, monumentul nereușind să modifice calitatea ambientului din care face parte. (c.h.)

.....
Constantin Brâncoveanu
(n. 1654 – d. 15/26 august 1714) a fost domnul Țării Românești între anii 1688 și 1714, având una din cele mai lungi domnii din istoria principatelor române. Mare boier, nepot de soră al domnului Șerban Cantacuzino, el a moștenit și a sporit o avere considerabilă, care consta în proprietăți imobile, bunuri mobile și sume de bani depuse în străinătate. În timpul în care a domnit, Țara Românească a cunoscut o lungă perioadă de pace, de înflorire culturală și de dezvoltare a vieții spirituale, în urma sa rămânând un mare număr de ctitorii religioase și un stil arhitectural eclectic ce-i poartă numele.
Împăratul Leopold îl numește principe al Sf. Imperiu (1695), iar sultanul îi recunoaște domnia pe viață.
Și-a cumpărat bunăvoința turcilor, plătind regulat dările și vărsând sume uriașe sultanului și funcționarilor de la Constantinopol, ceea ce i-a adus supranumele de „altîn bey" (română prințul aurului). Ținând agenți și spioni în toată Europa, domnul muntean era informat asupra știrilor de

pe întregul continent și informa simultan taberele rivale. În ce privește Moldova, domnul muntean a intervenit în mod repetat în chestiunea domniei, în timp ce în Transilvania a exercitat o importantă influență culturală, prin răspândirea de tipărituri și ctitorirea de așezăminte religioase. În cele din urmă, a fost mazilit în aprilie 1714 și dus cu întreaga familie la Constantinopol, unde a fost torturat pentru a ceda turcilor toată averea sa. Constantin Brâncoveanu a fost executat pe 15 august 1714, împreună cu cei patru fii ai săi (Constantin, Ștefan, Radu și Matei) și cu sfetnicul Ianache Văcărescu. Pentru felul cum au murit, cu toții sunt veneraţi de către Biserica Ortodoxă Română, care i-a canonizat sub numele de Sfinții Mucenici Brâncoveni în 1992.

***

Inutilă și, din păcate, doveditoare de lipsă de imaginație, în acest caz în special, prezența umerilor, care au o și relație vizuală defectuoasă cu soclul (abaca îngustă de sub umeri pare să favorizeze lunecarea, aproape căderea fragmentului corporal). Din păcate, chipul nu are nimic personalizant, și aduce – mai puțin panașul – a portret de supus turc. Ceea ce vedem este cel mult un document (a existat un personaj istoric Brâncoveanu), nu un monument, un indice, nu o operă de artă. (c.h.)

.....

Constantin Brâncuși

(n. 19 februarie 1876, Hobița, Peștișani, Gorj, România – d. 16 martie 1957, Paris, Franța) a fost un sculptor român cu contribuții covârșitoare la înnoirea limbajului și viziunii plastice în sculptura contemporană.

Figură centrală în mișcarea artistică modernă, Brâncuși este considerat unul din cei mai mari sculptori ai secolului al XX-lea. Sculpturile sale se remarcă prin eleganța formei și utilizarea sensibilă a materialelor, combinând simplitatea artei populare românești cu rafinamentul avangardei pariziene. Verticalitatea, orizontalitatea, greutatea, densitatea cât și importanța acordată luminii și spațiului sunt trăsăturile caracteristice ale creației lui Brâncuși. Opera sa a influențat profund conceptul modern de formă în sculptură, pictură și desen.

Creează în 1907 prima versiune a „Sărutului", temă pe care o va relua sub diferite forme până în 1940, culminând cu „Poarta Sărutului", parte a Ansamblului Monumental din Târgu-Jiu. În 1907 închiriază un atelier în Rue de Montparnasse și intră în contact cu avangarda artistică pariziană, împrietenindu-se cu Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Amedeo Modigliani, Marcel Duchamp. În 1914, Brâncuși deschide prima expoziție în Statele Unite ale Americii la Photo Secession Gallery din New York City, care provoacă o enormă senzație. Colecționarul american John Quin îi cumpără mai multe sculpturi, asigurându-i o existență materială prielnică creației artistice.

La 30 noiembrie 1924, expune la Prima expoziție internațională a grupării „Contemporanul” din București. Doi ani mai târziu, la Wildenstein Galleries, din New York, se deschide cea de-a doua expoziție personală a sa.

Până în 1940, activitatea creatoare a lui Brâncuși se desfășoară în toată amploarea ei. Operele sale de seamă din ciclul „Pasărea în văzduh”, ciclul „Ovoidului”, precum și sculpturile în lemn datează din această perioadă. În același timp, Brâncuși participă la cele mai importante expoziții colective de sculptură din Statele Unite ale Americii, Franța, Elveția, Țările de Jos și Anglia.
Brâncuși spunea că a venit la Paris purtând în traistă legendele străbune românești.
În atelierul său din Impasse Ronsin, Brâncuși și-a creat o lume a lui, cu un cadru și o atmosferă românească. Muzeul Național de Artă Modernă din Paris (Centre Pompidou) are un număr important de lucrări ale lui Brâncuși.
Din 1963, au apărut, în mai multe țări, peste 50 de cărți și monografii și mii de studii și articole despre Brâncuși, stabilind în mod definitiv locul lui ca artist genial și chiar ca „unul din cei mai mari creatori ai tuturor timpurilor” (Jean Cassou). În 1937 cunoscutul sculptor Henry Moore scria: „Brâncuși a fost acela care a dat epocii noastre conștiința formei pure”. Mai aproape de noi, Frank Gehry indică cu precizie influența pe care marele sculptor român a avut-o asupra sa.
Volumul lui Radu Varia intitulat „Brâncuși” este unanim considerat drept lucrarea fundamentală consacrată marelui sculptor.

***

Fără niciun fel de îndoială, orice francez minim cunoscător de sculptură s-ar declara umilit de această închipuire de bust Brâncuși. Titanului sculpturii mondiale, promotor al universalității artei și meșteșugului românesc al cioplirii de forme și al dezvăluirii de esențe, sculptorul client al administrației nu i-a putut alcătui decât această mască derizorie suită pe o ladă minerală într-o încropeală de colț de natură tratat gospodărește, rural sau comunal. Absolut nimic învățat de la Maestru – nici brutul mineral al unei trăsături, nici rafinamentul vreunei polisări, nici măcar ceva despre complexitatea grea de sens a soclurilor, știut fiind că Brâncuși și-a gândit și conceput multe din soclurile formelor sale, pe care le vedea ca baze și corp comun cu opera. (c.h.)

.....

Dimitrie (Demetrius) Brândză
(n. 10/22 octombrie 1846, Bivolu, Botoșani, România – d. 3/15 august 1895, Slănic-Moldova, Bacău, România) a fost un medic, naturalist și botanist român, membru titular al Academiei

Române. A fondat Grădina Botanică din București, care astăzi îi poartă numele.
În 1875 începe să dezvolte colecția botanică a Facultății de Științe Naturale, iar un an mai târziu este ales membru al Societății Geografice Române. În 1879, în calitate de membru al Academiei Române, își publică integral studiile. În 1882 obține de la ministrul educației dreptul de a înființa o secție botanică la Muzeul Național de Istorie Naturală „Grigore Antipa" din București.
Între anii 1881-1882, la solicitarea Academiei Române, Dimitrie Brândză a realizat o cercetare amănunțită a florei dobrogene, finalizată printr-o monografie botanică în două volume, prima din România care s-a ocupat de o regiune dată. Primul volum, *Vegetațiunea Dobrogei*, a fost publicat în 1884, iar cel de-al doilea, *Flora Dobrogei*, deși finalizat în 1887, în colaborare cu Florian Porcius, va fi tipărit în 1897, la doi ani după moartea autorului. În *Flora Dobrogei* sunt prezentate 1176 de specii clasificate în 476 de genuri și 97 de familii.
În *Limba botanică a poporului român*, Brândză redă nume populare de plante culese în diverse regiuni, având o importantă contribuție la etnobotanică.

***

Bustul (soclu – 2,30m, bustul propriu-zis – 0,75m) este amplasat în partea dreaptă a Muzeului Botanic și a fost realizat in 1934 de sculptorul român Ion Dimitriu-Bârlad (1890–1964) ca urmare a inițiativei Societății Naturaliștilor din România. Monumentul este turnat în bronz și așezat pe un soclu de piatră artificială pe care este dăltuită inscripția atastând calitatea lui DB de întemeietor al Institutului și Grădinii Botanice.
Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2289, cod LMI B-III-m-B-19974

.....

Theodor Burghele
Întemeietor al urologiei, se specializează în Viena, 1930 – 1931, la clinica dr. A. Eiselberg.
A adus contribuții importante la problemele chirurgiei urinare. A introdus tehnici și metode moderne, între care epurația extra-renală, prin rinichiul artificial. Membru correspondent al Academiei Române, din 1955, apoi membru titular.

***

Calitatea majoră a bustului este, cel mai probabil, purtarea peste timp a identității personajului-model. De apreciat încercarea de a-l reprezenta pe medicul profesor într-o aură de luptător – vezi cromatica aurie a bronzului lustruit și morfologia de tip platoșă a pieptului. (c.h.)

Nicolae Cajal
(n. 1 octombrie 1919, București – d. 7 martie 2004, București) a fost un medic microbiolog evreu-român, senator, membru al Academiei Române (corespondent - 1963 și titular - 1990).
În perioada 1994-2004 a îndeplinit funcția de președinte al Federației Comunităților Evreiești din România.
în 1946, Nicolae Cajal a devenit doctor în medicină și chirurgie al Facultății de Medicină București, iar în 1958 a devenit și doctor în științe. Ca medic specializat în virologie, Cajal a fost un discipol al acad. Ștefan S. Nicolau, întemeietorul școlii românești de virologie. Contribuțiile sale au fost publicate în peste 400 de lucrări științifice. În 1966 Nicolae Cajal a devenit profesor și șef al catedrei de virologie de la Institutul de Medicină și Farmacie București.
Din 1967, Nicolae Cajal a fost director al Institutului de Virologie al Academiei Române.
În 1963 a fost ales membru corespondent și, din 1990, membru titular al Academiei Române. A fost vicepreședinte al Academiei Române (1990-1994), președinte al Secției de Științe Medicale și președinte al Fundației „M. H. Elias". A fost membru al Academiei de Științe din New York; Doctor Honoris Causa al Universităților din Oradea (1994), Timișoara (1995), Cluj (1995), Iași (1996).

***
Reprezentarea doctorului academician, una de senectute, mizează pe atuul atitudinii și al viului - pare că personajul se află într-un dialog, pregătindu-se să exprime o opinie, să tragă o concluzie. Din păcate, în afară de plantarea soclului direct pe trotuar, într-o poziție mult discutabilă, nimic nu mai susține o evantuală imagine de om popular, abordabil, deschis contactului social a savantului. Expresivitatea plastică a chipului este, aici, o opțiune riscantă, nefiind ajutată de un cadru amenajat mai atent studiat (unghi de percepție mai avantajos, cu o imagine de impact bine aleasă). (c.h.)

.....
Gheorghe Cantacuzino-Râfoveanu
(n. 16 martie 1845, Ploiești; d. 9 decembrie 1898, București) a fost ministru de finanțe al României între anii 1895-1898.
Studiază la Paris, de unde revine în țară cu diplomă în matematici. Intră în viața politică în 1877, benficiind de încrederea Ioan C. Brătianu, ca secretar general al Ministerului de Finanțe.
La îndemnul protectorului său, preia direcția „Voinței Naționale", publicație pe care a condus-o până în 1895 când, partidul liberal revenind la putere, a intrat ca ministru de finanțe în cabinetul Sturdza și a rămas ministru și în cabinetul Aurelian până la retragerea acestuia.

Dimitrie Cantemir
n. 26 octombrie 1673 – d. 21 august 1723) a fost domnul Moldovei în două rânduri (martie – aprilie 1693 și 1710 – 1711) și un mare cărturar al umanismului românesc. Printre ocupațiile sale diverse s-au numărat cele de: enciclopedist, etnograf, geograf, filozof, istoric, lingvist, muzicolog și compozitor. Cantemir a fost un veritabil *homo universalis*, creator de tip renascentist, valoarea sale fiind recunoscută și apreciată de comunitatea științifică din țări europene cu o cultură dezvoltată. A fost membru al Academiei de Științe din Berlin.
George Călinescu îl descria drept „un erudit de faimă europeană, voievod moldovean, academician berlinez, prinț moscovit, un Lorenzo de Medici al nostru." Voltaire spunea despre Dimitrie Cantemir că „unea talentele vechilor greci, știința literelor și aceea a armelor".
Dimitrie Cantemir a fost un admirator al lui Petru cel Mare, a dorit să introducă și în Moldova principiile absolutismului luminat. A scris *Hronicul a vechimei romano-moldo-vlahilor*, susținând latinitatea limbii și a poporului
format pe teritoriul vechii Dacii, inclusiv faptul că româna are patru dialecte. Această lucrare a devenit o referință fundamentală pentru corifeii Școlii Ardelene.
Politic, a încercat să pună capăt rivalităților dintre diferitele grupări boierești.

***
Bustul lui Dimitrie Cantemir, fost domn al Moldovei, este opera sculptorului Ion Irimescu (1903–2005). A fost dezvelit în anul 1973, cu prilejul aniversării a trei secole de la nașterea marelui cărturar. Bustul îl reprezintă pe Dimitrie Cantemir în ținută de gală, cu perucă pe cap și colan pe piept, ținând în mâna dreaptă o carte pe a cărei copertă este scris: *Descriptio Moldaviae*. Pe soclu este dăltuită următoarea inscripție: Dimitrie Cantemir, 1673 – 1723.
Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2384, cod LMI B-III-m-B-19969.
Bustul este situat în sectorul 4, la intersecția Bulevardului Dimitrie Cantemir cu Bulevardul Mărășești, pe colțul dinspre Biserica „Sf. Dumitru" – Slobozia.

.....
Eugeniu Carada
(n. 29 noiembrie 1836, Craiova – d. 10 februarie 1910, București) a fost un economist politic și scriitor român, fondatorul Băncii Naționale a României. În 1857 este ales ca deputat în Consiliul Municipal al Bucureștiului de către locuitorii din mahalaua Schitu Măgureanu. A îndeplinit funcția de secretar al Adunării ad-hoc a Țării Românești, calitate în care a fost de partea mișcării

unioniste. În această perioadă, îi cunoaște pe Ion C. Brătianu, iar ceva mai târziu, în 1859, și pe C.A. Rosetti, personalități care îi vor fi alături întreaga viață. Este secretar de redacție la ziarul lui Rosetti, Românul, unde va rămâne timp de 10 ani, până în 1871, când va pleca din cauza intrigilor create în familia Rosetti după ce rupe logodna cu Libia, fiica lui C.A. Rosetti.
Militează pentru deteronarea lui Cuza și pentru adeucerea în țară a unei dinastii străine.
După terminarea activităților legate de recunoașterea independenței în cadrul Congresului de la Berlin, Carada înființează, din nou alături de Ion C. Brătianu, Banca Națională a României în 1880. Deși nu acceptă funcția de Guvernator, o preia într-un final pe cea de director. El însuși merge la Paris pentru a supraveghea tipărirea biletelor de bancă, organizează numeroase filiale și centre în toată țara.

***

Monumentul lui Eugeniu Carada din București a fost dezvelit la 17 februarie 1924, lângă clădirea Băncii Naționale. Monumentul consta dintr-un mic bust de bronz ridicat pe un soclu decorat cu basoreliefuri și figuri alegorice.
Bustul lui Eugeniu Carada era așezat pe un soclu în formă de trunchi de piramidă care, la rândul lui, era fixat pe o bază mai largă, cu colțurile rotunjite. Ansamblul conținea, de asemenea, lucrate în bronz, figuri alegorice și trei basoreliefuri reprezentând momente importante ale vieții acestuia. Elementele de bronz ale grupului statuar au fost realizate de sculptorul francez Ernest Henri Dubois, iar soclul de piatră de sculptorul român Dumitru Mățăoanu.
Banca Națională a României a decis refacerea monumentului pe cont propriu. Pentru realizarea proiectului a fost desemnat sculptorul Ioan Bolborea care a declarat că această reconstituire a monumentului inițial este un grup statuar format din bustul lui Carada, două personaje alegorice, trei reliefuri, așezate pe un postament de 4,2 metri și este turnat în bronz. Monumentul lui Eugeniu Carada, reconstituit de sculptorul Ioan Bolborea, a fost inaugurat luni 9 septembrie 2013.

.....

Ion Luca Caragiale
(n. 1/13 februarie 1852, Haimanale, județul Prahova, Țara Românească, astăzi I. L. Caragiale, județul Dâmbovița, România – d. 9 iunie 1912, Berlin, Imperiul German) a fost un dramaturg, nuvelist, pamfletar, poet, scriitor, director de teatru, comentator politic și ziarist român. George Călinescu îl considera a fi cel mai mare dramaturg român și unul dintre cei mai importanți scriitori români. A fost ales membru post-mortem al Academiei Române.
În 1871, Caragiale a fost numit sufleor și copist la Teatrul Național din București, după propunerea

lui Mihail Pascaly. L-a cunoscut pe Eminescu când tânărul poet, debutant la *Familia*, era sufleor și copist în trupa lui Iorgu. Din 1873 până în 1875, Caragiale a colaborat la *Ghimpele* cu versuri și proză, semnând cu inițialele Car și Policar (Șarla și ciobanii, fabulă antidinastică).
Deși Caragiale a scris doar nouă piese, el este considerat cel mai bun dramaturg român prin faptul că a reflectat cel mai bine realitățile, limbajul și comportamentul românilor. Opera sa i-a influențat pe alți dramaturgi, între care pe Eugen Ionesco.
Eric D. Tappe a afirmat în cartea sa, *Ion Luca Caragiale*: „He prided himself on his knowledge of Romanian and would say: „Not many are masters of it as I am."

***
De elogiat opțiunea artistului pentru ipostasul ironic al ilustrului dramaturg, în ciuda cioturilor de mâini, dramatice spre tragic, dar care ajută la redarea tragicomicului întruchipat în literatură de Caragiale: fragmentul de statuie confirmă că omul a fost schilodit, iar deschiderea hainei ca o rană susține ipoteza.
Butada maestrului, „Simt enorm și văz monstruos", vine parcă nechemată. Din nefericire, și amplasamentul, defectuos gândit, și conceperea soclului, trag această bună operă scupturală în jos, lipsind-o de acel grad major de reprezentare necesar și suficient, care să transmită a prima vista unicitatea personajului. (c.h.)

.....
Luigi Cazzavillan
(n. 1852, Arzignano, Italia – d. 24 decembrie 1903 stil vechi / 6 ianuarie 1904 stil nou, București) a fost un ziarist român de origine italiană.
După ce a luptat ca voluntar în armata lui Giuseppe Garibaldi, în armata franceza și în Legiunea italiană, a venit în România în 1877, în calitate de corespondent de război al unor ziare italiene, iar în anul 1884 a fondat ziarul Universul. Stabilit în România, a lucrat un timp ca profesor de limba italiană la liceele „Sfântul Sava" și „Matei Basarab" din București și a fondat Școala italiană. Și-a continuat activitatea ziaristică editând, în 1880, ziarele „Frăția româno-italiană" și „Tezaurul familiei". În 1884 a fondat ziarul Universul, publicație cu mare renume și tiraj în epocă, un cotidian modern, neangajat politic în timpul vieții lui Cazzavillan.
În timp ce era director al ziarului Universul, dar și reprezentant în România al fabricii italiene de biciclete „Bianchi", Luigi Cazzavillan a amenajat din banii săi un velodrom nou, pe șoseaua Kiseleff, lângă Arcul de Triumf. Velodromul, cu o pistă de lemn în lungime de 333,33 metri și o lățime de 6 metri, a fost inaugurat în 14 septembrie 1896.

***

Monumentul și fântâna Luigi Cazzavillan au fost construite în anul 1905 de sculptorul Filip Marin (1865-1928), profesor la acea vreme la Școala de Arte Frumoase din București. Scuarul a avut configurație în manieră italiană, cu trasee geometrice, cu alei circulare și accese pe diagonală, străjuite de arbori columnari. Întreg ansamblul, împreună cu fronturile clădirilor din jur, este reprezentativ pentru Bucureștii începutului de secol. Imediat după inaugurare, monumentul a fost enumerat de Frédéric Damé ca unul dintre reperele notabile din oraș. A fost restaurat, odată cu Parcul, între 2004 – 2005.

.....

Emil Cioran

(n. 8 aprilie 1911, Rășinari – d. 20 iunie 1995, Paris) a fost un filozof și scriitor român, stabilit în Franța, unde a trăit până la moarte, fără să ceară cetățenia franceză.

Pe linie maternă, Emil Cioran se trăgea dintr-o familie din nobilimea transilvană. După studii clasice la Liceul Gheorghe Lazăr din Sibiu, începe la 17 ani studiul filozofiei la Universitatea din București. A fost coleg cu Constantin Noica și Mircea Eliade, elev al lui Tudor Vianu și Nae Ionescu. Bun cunoscător al limbii germane, a studiat în original pe Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer și mai ales pe Friedrich Nietzsche. Încă din tinerețe a arătat înclinație spre agnosticism, apărându-i evidentă „incovenienţa existenței". În timpul studenției a fost în mod deosebit influențat de lectura lui Georg Simmel, Ludwig Klages și Martin Heidegger, precum și de filozoful rus Lev Șestov, care situase întâmplarea în centrul sistemului său de gândire.

În 1933 obține o bursă, care îi permite să continue studiile de filozofie la Berlin.

În 1937 Emil Cioran pleacă în Franța cu o bursă a Institutului Francez din București. După o scurtă întoarcere în România (două luni, sfârșitul lui 1940 – începutul lui 1941), el părăsește pentru totdeauna România și se stabilește la Paris.

După ce a plecat în Franța, nu a mai scris în limba română nicio lucrare, tot ceea ce a urmat fiind scris în limba franceză, pe care a ajuns s-o stăpânească perfect, devenind unul dintre stiliștii recunoscuți ai limbii franceze.

Emil Cioran a început prin a fi un gânditor torturat de sentimente și senzații violente. Preocupat de problema morții și a suferinței, este atras de ideea sinuciderii ca idee care ajută supraviețuirii. Tema alienării omului, temă existențialistă prin excelență, prezentă la Jean-Paul Sartre sau Albert Camus, este formulată astfel, în 1932, de tânărul Cioran: „Să fie oare pentru noi existența un exil și neantul o patrie?"

Câteva teme mari străbat opera lui Emil Cioran: contingența ființei umane, păcatul originar, sensul

tragic al istoriei, sfârșitul civilizației, amenințarea Răului, refuzul consolidării prin credință, obsesia absolutului, viața ca expresie a exilului metafizic al omului etc.
Cioran a fost un gânditor pasionat de istorie, pe care o cunoștea bine din vastele sale lecturi și mai ales din autorii și memorialiștii perioadelor de decadență, de unde reflecțiile marcat gnostice și antimoderniste, oarecum în linia spengleriană, asupra destinului omului și civilizației.

***
Monumentul dedicat filosofului și scriitorului Emil Cioran a fost dezvelit în data de 9 decembrie 2015 la București, la intersecția străzilor Gara de Nord și Mircea Vulcănescu. Autorul lucrării, artistul plastic Valentin Duicu, a turnat în bronz bustul în 2013, iar soclul a fost confecționat în 2015 din calcar de Vrața, adus din Bulgaria. Monumentul, având o înălțime de 3,40 metri, în care bustul are 1,4 metri, iar soclul 2 metri, este amplasat pe spațiul verde ce desparte trotuarul de partea carosabilă, cu fața spre stradă, încât poate fi văzut numai de cei care călătoresc cu mașina. De pe trotuar, i se vede doar spatele. Primăria Capitalei afirmă că a fost singura soluție după ce a descoperit, post-factum, că amplasamentul propus inițial se afla pe teren privat.

.....
Barbu Constantinescu
(n. 1839, Ploiești - 30 noiembrie 1891, București),
a fost un profesor român din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, preocupat de luminarea maselor. A fost culegător de folclor și editor al revistei „Educatorul”. A considerat că „poporul este temelia statului și cu cât poporul va fi mai luminat, cu atât statul întreg va deveni mai ferice înăuntru, mai puternic și mai respectat în afară”.
A urmat Seminarul Central și Colegiul Sfântul Sava din București. În 1860 obține o bursă de stat la Leipzig (licență în teologie și doctorat în filosofie). În 1866 este numit profesor la Seminarul Central din București. Predă istorie la Liceul Matei Basarab (1883-1891) și pedagogie la Azilul Elena Doamna (1882-1886, 1888-1889).
Barbu Constantinescu a fost primul decan al Facultății de Teologie, funcție pe care a ocupat-o până în 1891, data morții sale. De-a lungul vieții a publicat manuale de limba română, de istorie, de pedagogie, de istorie bisericească etc.

***
Bustul primului decan al Facultății de Teologie (autor, Ion Iordănescu) este o lucrare portretistică reușită, fizionomia și atitudinea demnă a personajului transmițând o relaxată seninătate. Plastica

expediată și sumară a hainelor pune inteligent în centrul atenției chipul lui Barbu Constantinescu, chip tratat descriptiv, aproape clasicist, dar, așa cum am afirmat, exprimând nuanțe psihologice. Așezarea monumentului, defectuos motivată de captarea atenției celor ce ies din instituție, este greșită, impactul pedagogului asupra studenților și corpului profesoral putând fi, logic, mult mai puternic dacă acesta ar fi fost întâlnit la intrarea în facultate.

.....

Corneliu Coposu

(n. 20 mai 1914, Bobota, Comitatul Sălaj, România – d. 11 nov. 1995, București, România) a fost un politician român, greco-catolic, liderul opoziției din România postcomunistă. Absolvent de drept și ziarist, om de încredere al liderului național-țărănist Iuliu Maniu, Coposu a fost membru al Partidului Național Țărănesc până la interzicerea acestuia în 1947, iar ulterior a fost deținut politic în condiții foarte aspre timp de 17 ani, în faza stalinistă a regimului comunist din România. După Revoluția din 1989 a reîntemeiat oficial PNȚ sub numele de Partidul Național Țărănesc Creștin Democrat și a fost președinte al PNȚCD-ului între 1990 și 1995. În această calitate, a fondat Convenția Democrată Română, al cărei prim președinte a fost. Corneliu Coposu a fost ales senator în Parlamentul României în 1992.

La numai 16 ani a intrat la Facultatea de Drept și Științe de Stat, Universitatea din Cluj. După absolvire, în 1934, s-a înscris la doctorat, pe care l-a obținut după 3 ani. În această perioadă a devenit campion de haltere în cadrul Clubului Sportiv Universitar. În 1933 înființează filiala Cluj a PNȚ, iar în 1935 a fost ales președinte al Uniunii Studenților Democrați din Universitatea Cluj și președinte al Tineretului Național Țărănesc.

În urma procesului Skoda, face închisoare în 1937, o cunoaște pe Ana Pauker, pe care o apreciază pentru cultură și calitate a discursului.

După cum povestea „Seniorul”, Iuliu Maniu l-a luat șef de cabinet de pe vremea când era student, în 1930, „apoi am ajuns director de cabinet. Între 1937 și până la arestare, am fost secretar politic al lui Maniu și, aș putea spune, umbra lui, pentru că nu m-am despărțit niciodată de el, n-am lipsit de la nicio activitate desfășurată de el în perioada aceasta și aș putea afirma că am fost persoana cea mai apropiată de Maniu vreme de zece ani de zile”.

Iuliu Maniu l-a convins pe tânărul rege Mihai I să participe la înlăturarea de la putere a mareșalului Antonescu, ceea ce a conferit legitimitate politică actului de la 23 august 1944.

La 14 Iulie 1947, în mod abuziv și fără a avea niciun fel de vină, Coposu a fost arestat „pentru fapte ce interesează siguranța națională” și deținut opt ani fără a fi judecat, ca apoi, la proces, să fie condamnat de Tribunalul Militar Teritorial București cu sentința nr 876 din 1955 la 15 ani de detențiune grea și confiscare totală a averii. De menționat faptul că în timp ce Corneliu Coposu

era întemnițat, soția sa, Arlette Coposu, a fost închisă în mai multe penitenciare, iar după eliberare a murit de cancer diseminat, pe 27 decembrie 1965.
În aprilie 1964 a fost pus în libertate, după 17 ani de detenție. A fost angajat ca muncitor necalificat la Întreprinderea de Construcții-Montaj București, atelierul de tâmplărie mecanică. După eliberarea din lunga detenție, Corneliu Coposu a fost invitat la o întrevedere cu liderul comunist Gheorghe Gheorghiu-Dej, pe care îl cunoștea din perioada interbelică și care s-a scuzat pentru închisorile politice. «N-am putut face nimic, pentru că rușii ne-au dirijat tot timpul.» În compensație, îi propune să devină juristconsult al Consiliului de Stat, cu 4800 de lei pe lună (un inginer câștiga cam 800 lei), cu condiția să semneze o declarație. Corneliu Coposu refuză, fără măcar să se uite pe declarație. De asemenea, Dej i-a propus reabilitarea sa și a lui Iuliu Maniu, la care Coposu a răspuns: «Maniu ar fi mai indicat să-i reabiliteze pe comuniști»". Între 1946 și 1989, Corneliu Coposu a fost permanent urmărit de către poliția politică comunistă, Securitatea, iar dosarul său de urmărire informativă are 38 de volume, circa 17.000-18.000 de file.
În mai 1995, Corneliu a fost numit Ofițer al Legiunii de Onoare, cea mai înaltă distincție acordată de Republica Franceză cetățenilor străini. Pe 6 octombrie 1995 a avut loc la Casa Oamenilor de Știință din București ceremonia înmânării acestei distincții din partea Ambasadei Franței.
În 1995 Corneliu Coposu a devenit cetățean de onoare al Oradiei.

***

Importantul om politic a fost subiectul a două abordări distincte, din fericire transpuse în monumente memorabile, chiar dacă fragmentar ameliorabile.
Cel mai cunoscut este, desigur, cel de pe Calea Victoriei, din proximitatea Bisericii Crețulescu, unde bustul, corp comun cu soclul, este așezat fără îndoială pe cel mai înalt soclu specific, din rațiuni de bună vizibilitate raportată la nivelul de trecere al pietonului. Poate intenționat, poate accidental, această înălțime excepțională transmite observatorilor o idee de monumentalitate care cheamă ideea de maiestas. După declarațiile sculptorului Mihai Buculei, tipul de monument-cruce ales a citează smnele de mormânt din cimitirele transilvane. Reprezentarea de tip eroic, scontează pe efectul amintit și pe redarea simplă și clară a trăsăturilor „Seniorului”, accentuate dramatic de cromatica închisă la culoare a bronzului.

Cel de-al doilea bust (autor, Adrian Lefter) a plecat, se pare, de la rațiunea de a da și un chip bulevardului care i s-a consacrat lui Corneliu Coposu. Lăsând la o parte gafele de amplasare și zgârceniei pe care ele o transmit, se cuvine elogiată inteligenta modalitate de expunere (fragment îmbrățișând un soclu și el de o factură specială), și, mai ales, destructurarea figurii, care re-creează o imagine atinsă fericit de transcendență, depășind condiționările temporale. (c.h.)

Horia Creangă
(n. 1 august 1893, București, România – d. 1 august 1943, Viena) a fost un arhitect român, nepotul marelui scriitor moldav Ion Creangă.
Student al Școlii superioare de Arhitectură din București începând cu 1913, este marcat la început de căutările lui Ion Mincu. Participă activ în Primul Război mondial, ca sublocotenent. Este admis la Ecole Nationale des Beaux Arts (Paris) în 1920, studii pe care le finalizează la 1924. La Paris, îl cunoaște și îl vizitează pe Brâncuși. Obține, la sfârșitul studiilor, Prix Rougevin.
Promotor al arhitecturii moderne în România și adept al folosrii betonului armat, a construit mai multe edificii (peste 70) administrative, social-culturale, industriale, dar și clădiri de locuințe (cea mai cunoscută fiind blocul ARO, prezent în toate publicațiile de specialitate ale vremii).
Alte construcții realizate după planurile arhitectului: Teatrul Giulești, Uzinele Malaxa, Grupul Școlar Mihai Bravu, Blocul Burileanu-Malaxa și altele.
„Minte clară și pozitivă, fără complicații intelectuale, dar dotat cu multă sensibilitate, Creangă vedea în volume și tot efortul lui tindea mereu spre simplificare. Planurile lui erau întotdeauna excepțional de clare, iar amănuntul era mereu sacrificat în favoarea ansamblului. (...)Din prima până la ultima manifestare a lui, tot e perfect unitar pe aceeași linie de preocupări: armonia volumelor, sobrietatea severă a elementelor, voita absență a ornamentelor. El urmărea frumusețea exclusiv prin armonia maselor arhitecturale. Era preocupat de magia formelor simple, în care proporția domină." (G.M. Cantacuzino, „Horia Creangă", articol din 1943)

***
Bustul se află în curtea interioară a universității de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu", București, aferentă spațiului expozițional de la parter, și merită apreciat pentru simplitatea lui aproape extremă – coloana, cu fus egal în diametru, amintește mai curând elementul structural arhitectural și nu ideea de soclu pe care și-o asumă, în vreme ce decupajul anatomic amintește mult plasticitatatea unor busturi sau statui ale lui Paciurea, ca, de altfel și figura de tip efeb, realizată clasicist. (c.h.)

.....
Carol Davila
pe numele de naștere Carlo Antonio Francesco d'Avila (în franceză Charles d'Avila) (n. 1828, Parma, Ducatul Parmei – d. 24 august 1884, București, România) a fost un medic și farmacist român, de origine franceză, născut în Italia, cu studii în Germania și Franța. A fost ales post-mortem membru al Academiei Române (2003).

A urmat cursurile Facultatea de Medicină din Paris, pe care a absolvit-o în februarie 1853.
A venit încă din 1853 la București, invitat fiind de domnul Barbu Știrbei pentru a organiza serviciul sanitar. A contribuit fundamental la organizarea învățământului medical din România. A fost profesor de chimie la Universitatea din București. În 1860 a fost ridicat la rangul de general.
A organizat serviciul românesc de ambulanțe, care s-a distins apoi în timpul Războiului de Independență. A construit, din aproape în aproape, un sistem medical pe care l-a implementat cu succes în serviciul sanitar militar și civil. În 1855 a înființat o școală de felceri, iar în 1856 o școală secundară de chirurgie cu program școlar teoretic-liceal și sanitar-militar.
După 10 ani, în 1869, a înființat Facultatea de Medicină. Între timp, Davila a întemeiat învățământul farmaceutic și pe cel veterinar, a fondat numeroase societăți și reviste de specialitate (între care Asociația medicilor români, Monitorul medical, Gazeta spitalelor), a organizat conferințe medicale și a ținut prelegeri cu demonstrații experimentale la Sfântu Sava. A înființat împreună cu horticultorul austriac Ulrich Hoffmann, Grădina botanică din București și a introdus concursurile medicale și stagiile obligatorii în spitale.
În 1861 a creat primul azil de orfane. Aceste 40 de fete au fost la început cazate în propria lui casă, iar mai apoi a fost realizată o clădire nouă, având donații importante din partea Elenei Cuza și a altor persoane binevoitoare. La puțin timp a înființat și un orfelinat de băieți. Cât timp a trăit Davila, a funcționat și o școală de surdo-muți, cu atelier de tâmplărie și sculptură. Împreună cu farmacistul Hepiteș, a pus bazele farmaciei române. Tot ideea lui a fost introducerea consultațiilor gratuite în spitale, pentru bolnavii săraci. Pe cheltuiala lui s-a editat culegerea de poezii populare a lui Alecsandri, pe care Davila, mare iubitor de folclor, a dat-o premiu elevilor și elevelor din școlile sale. Datorită lui, în timpul Războiului de Independență, serviciul ambulanțelor militare și al trenurilor sanitare a fost pregătit din timp și sute de vieți au fost salvate, iar 13.000 de bolnavi și răniți au primit îngrijiri. A primit decorații și de la români și de la turci. Principele Carol i-a telegrafiat Reginei Elisabeta, elogiindu-i activitatea de pe front a doctorului.
La 5 mai 1874 a fost propus pentru inițiere în francmasonerie, în loja bucureșteană „Înțelepții din Heliopolis", devenind astfel un „frate" al multor personalități din cultura și politica României de atunci.
La inițiativa dr. Mioara Mincu și a Confederației Naționale a Femeilor din România, generalul a fost numit membru post mortem al Academiei Române.

***

Bustul generalului Carol Davila este o sculptură în bronz realizată de Constantin Brâncuși, singurul monument de for public al sculptorului amplasat în București, dezvelit la 30 septembrie 1912. Co-

manda lucrării a fost dată de Spitalul Militar „Regina Elisabeta” prin intermediul lui Dimitrie Gerota. Artistul a realizat bustul din ghips în primăvara anului 1903 și din cauză că cei care au comandat-o nu au fost mulțumiți de ea, au tergiversat plata și ca urmare Brâncuși a părăsit România îndreptându-se spre Paris. Turnarea bustului în bronz s-a petrecut în anul 1912 la turnătoriile artistice ale lui V. V. Rășcanu, care a folosit ghipsul original parțial degradat de trecerea timpului. Se pare că reparațiile modelului de ghips au fost făcute de Frederic Storck, cel care era asociat cu Rășcanu încă din anul 1905 În anul 1930, Institutul sanitar militar „General de divizie dr. Carol Davila” a comandat o copie în bronz a bustului lui Davila turnătoriei V. V. Rășcanu.[13] În anul 1990, lucrarea originală a fost mutată în interiorul Muzeului Militar Național, iar în curtea Spitalului Militar din Calea Plevnei nr. 134, sector 1, a fost instalată o copie în bronz
Sculptura este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2342, cod LMI B-III-m-B-20024, sub denumirea Bust dr. Carol Davila.

.....

Traian Demetrescu

pe numele său complet Traian Rafael Radu Demetrescu, cu pseudonimul literar Tradem, care semna ocazional și Traian Demetrescu-Tradem) (n. 3 noiembrie 1866, Craiova – d. 17 aprilie 1896, București) a fost un poet pre-simbolist.
Remarcat de Alexandru Macedonski pentru poezia „Ploaie din senin” din „Vocea Oltului” (1882), acesta îi prefațează și primul volum, *Poesii* (1885). Va mai publica șase, cu titluri semnificative: *Freamăte* (1887), *Amurg* (1888), *Cartea unei inimi* (1890), *Sensitive* (1894), *Acuarele* (1896), și șase volume de proză, dintre care două romane și un volum de note critice. Devenit popular prin versurile și romanele lui, foarte citite la sfârșitul secolului trecut, anunță în poezie pe George Bacovia.

***

Monumentul a fost realizat din marmură de Carrara și a fost dezvelit la 11 iunie 1905 în Grădina Ateneului, iar în 1939 a fost mutat în Parcul Cișmigiu. Soclul înalt din marmură are reprezentată în partea stângă o fată care își ține cu mâna stângă poala rochiei plină cu flori, iar cu mâna dreaptă oferă un buchet poetului. La partea inferioară a soclului se găsește un mănunchi de lauri peste care e așezată o liră încojurată de o eșarfă purtând numele celor mai semnificative opere ale scriitorului.
Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2365, cod LMI B-III-m-B-20046.

Gheorghe Dinică
(n. 25 decembrie 1933, Giulești, dar 1 ianuarie 1934 - în acte oficiale, București – d. 10 noiembrie 2009, București) a fost unul dintre cei mai importanți actori români.
A jucat în peste 70 de filme, în special în rolurile unor personaje negative, motiv pentru care Horațiu Mălăele l-a supranumit „cel mai mare «rău» al cinematografiei românești”.
De la debutul său în teatru din 1961, Dinică a jucat la cele mai importante teatre din România:
1961-1967 Teatrul de Comedie, București
1968-1969 Teatrul Bulandra, București
din 1972 Teatrul Național I. L. Caragiale, București
Pentru activitatea sa deosebită, Gheorghe Dinică a fost distins cu numeroase premii:
2002: este cetățean de onoare al Bucureștiului
2002: Premiul Special UCIN, pentru rolul Prinț - „Filantropica"
2008: Doctor Honoris Causa, titlu acordat de Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică Ion Luca Caragiale din București
2006: Premiul pentru întreaga activitate la Festivalul T.I.F. / Actor de onoare al filmului românesc
1999: Premiul de excelență - UNITER
1992: Premiul UCIN; Premiul Troia (Portugalia) pentru „Patul conjugal” (regia: Mircea Danieliuc)
Premiul ACIN pentru „Figuranții", „Cuibul de viespi”, „Secretul lui Herodot"
1975: Premiul ACIN pentru „Ilustrate cu flori de câmp"
Premiul de interpretare la Karlovy Vary pentru rolul Diplomatul - „Prin cenușa imperiului”
1972: Premiul ACIN pentru „Explozia”, „Felix și Otilia”, „Bariera”, „Atunci i-am condamnat pe toți la moarte"
Marele premiu la Paris pentru „Troilus și Cresida” de William Shakespeare

***

Bustul este impunător prin expresia plastică frustă, „dintr-o bucată”, ești tentat să spui, ca și prin redarea personajului „în rol” – rictusul și ochii sfredelitori ai actorului realizează un contact direct aproape stânjenitor, dar viu cu trecătorul, obligându-l pe acesta la repliere, considerație și observație.

.....
Panaite Donici
(n. 1825, Sat Porcești (actual comuna Moldoveni, județul Neamț), județul Roman – d. 31 mai 1905, Roman) a fost un inginer, politician și ministru român.

A urmat Academia Mihăileană la Iași și a studiat la Facultatea Tehnică de la Paris.. După terminarea studiilor în Franța, s-a numărat printre primii ingineri români, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în domeniul construcțiilor.
Panaite Donici a deținut de-a lungul vieții funcțiile de Inspector general al Lucrărilor Publice în Moldova (1857 – 1859), ministru al Lucrărilor Publice în Moldova (aprilie 1859 – mai 1860), căpitan și comandant al Batalionului de geniu din Moldova (septembrie 1859 – decembrie 1860), căpitan și maior-comandant al Batalionului de geniu din Muntenia (decembrie 1860 – aprilie 1862) și
ministru al Agriculturii, Comerțului și Lucrărilor Publice (noiembrie 1867 – februarie 1868).
Este întemeietor al Școlii Naționale de Poduri și Șosele din București (1864), autor al primei Legi a drumurilor din România. Este considerat „organizatorul trupelor de geniu" din România. Ca inginer în diverse departamente ale Moldovei, s-a ocupat de modernizarea unor obiective de interes național (poduri, depozite, edificii publice). Sub administrarea lui s-au construit podurile de la Giurgeni și Horia, lângă Roman.

***

Monumentul lui Panait Donici este opera sculptorului român Oscar Späthe (1875 – 1944), membru fondator al societății Tinerimea artistică.
Monumentul a fost inaugurat în anul 1914. Realizat din bronz, bustul este așezat pe un soclu înalt de piatră. Pe partea frontală a soclului, pe o placă de marmură, este dăltuită următoarea inscripție: Maior/ Panait Donici / 1825 – 1905 / Ministru al Lucrarilor Publice 1859-1868 / Comandantul Primului Batalion de Geniu 1859 – 1862
Bustul este înscris în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2327, cod LMI B-III-m-B-20011[2].
Monumentul se află pe Bulevardul Iuliu Maniu nr. 1-3, sector 6, în imediata apropiere a statuii geniului - „Leul".

.....

Gheorghe Duca

(n. 3 februarie 1847, Galați – d. 7 august 1899, București) a fost un inginer, reformator al învățământului politehnic (1881), membru fondator al Societății Politehnice. După terminarea studiilor, Gheorghe Duca a debutat în învățământ ca profesor de geometrie descriptivă la Liceul Militar din Iași. Prin decretul nr. 1035 din 8 aprilie 1881, după propunerea făcută prin raport de ministru secretat de stat la departamentul agriculturii, comerțului și lucrărilor publice, inginerul

Gheorghe Duca a fost numit în post de director al „Școalei de Poduri și Șosele” din București. În această calitate a depus o muncă deosebită, având ca model programele didactice din învățământul politehnic francez. În 1875, Școala de Conductori a fost transformată în „Școala de Poduri și Șosele”, cu o durată de studii de patru ani și a eliberat primele diplome de inginer în 1879. Tot Gheorghe Duca a fost și ctitorul imobilului Politehnicii din Calea Griviței, a cărui inaugurare a avut loc pe 2 octombrie 1886. Aici a înființat o bibliotecă și laboratoare de fizică și chimie. Programele didactice elaborate de Gheorghe Duca au fost preluate și de Politehnica din București și de cea din Timișoara.
A fost numit director general al CFR în anul 1888, funcție pe care o va deține până în anul 1897. Ca director general, a inițiat o serie de măsuri organizatorice care au condus la dezvoltarea acestei imporatante instituții pentru economia și apărarea țării. Preocupat de calificarea profesională a personalului, a înființat o școală pentru mecanici de tracțiune (1890), o școală pentru șefii de întreținere (1892) și o alta pentru manipulanți (1893). Tot el a extins relațiile internaționale ale CFR. Ca membru al Congresului Internațional al Căilor Ferate, s-a remarcat printr-un raport susținut la Congresul de la Londra (1895), care a fost mediatizat în toată lumea.

***

Realizat în 1904 de sculptorii Dimitrie Paciurea, Filip Marin și de arhitectul Ștefan Burcuș, monumentul este format dintr-un bust al inginerului Duca și un grup statuar, aflat la baza soclului, ce reprezintă o femeie cu o carte în mână și o fată care scrie inscripția de pe soclu. Pe părțile laterale ale soclului statuii se află câte o sferă de piatră cu emblema C.F.R.-ului. Tot pe părțile laterale ale soclului sunt încastrate basoreliefuri din bronz care reprezintă scene din activitatea pedagogică a lui Gheorghe Duca.
Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 – Municipiul București – la nr. crt. 2303, cod LMI B-III-m-B-19987.

.....

Mircea Eliade

(n. 9/22 martie 1907, București, România – d. 22 prilie 1986, Chicago, Illinois, SUA), a fost istoric al religiilor, scriitor de ficțiune, filozof și, din 1957, profesor la Universitatea din Chicago, iar din 1962, titular al catedrei de istoria religiilor Sewell L. Avery; naturalizat cetățean american în 1966, onorat cu titlul de Distinguished Service Professor, autor a 30 de volume științifice, opere literare și eseuri filozofice traduse în 18 limbi și a circa 1200 de articole și recenzii cu o tematică variată. În afară de jurnalele sale intime și manuscrisele inedite, opera completă a lui Eliade

cuprinde aproximativ, peste 80 de volume. Din 1990 este membru post-mortem al Academiei Române.
Îi cunoaște personal pe Giovanni Papini și pe Vittorio Macchioro; după cultura italiană, filosofia indiană devine a doua pasiune a lui Mircea Eliade. Cu o bursă particulară, începe să studieze limba sanscrită și Yoga cu Surendranath Dasgupta, în Calcutta. Întors la București (locuiește, între 1934–1940, în imobilul aflat pe Bd. Dacia la nr. 141), își dă doctoratul în filosofie cu o dizertație despre Yoga.
În 1933 capătă mare popularitate romanul *Maitreyi*, bazat pe experiența din India și pe date autobiografice.
A făcut închisoare pentru o serie de idei asociate cu Mișcarea de Dreapta.
Începând din 1957, Mircea Eliade se stabilește la Chicago, ca profesor de istorie comparată a religiilor la Universitatea „Loyola". Reputația sa crește cu fiecare an și cu fiecare nouă lucrare apărută, devine membru în instituții ilustre, primește mai multe doctorate honoris causa. Catedra de Istoria Religiilor de la Universitatea din Chicago îi poartă numele, ca dovadă a vastei sale contribuții la literatura specializată din acest domeniu.
Ca istoric al religiilor, Mircea Eliade a pus accentul asupra conceptului de spațiu și timp sacru.

***

Bustul lui Mircea Eliade, sculptor Gheorghe Tănase, a fost dezvelit la 24 noiembrie 2015 la intersecția bulevardului Mircea Eliade cu strada Aviator Radu Beller, peste drum de parcul Florească din București.
De tip portret de filozof (alegere fericită, în acest caz), bustul se concentrează mai ales pe reprezentarea figurii, suprapunând ușor nefericit statutul de autor cu acela de portret de aparat (aura de intelectual conștient de propria lui valoare se contaminează de emfaticul cutărui portret de om al zilei). Meritul reprezentării este cel de a-și fi propus să creeze un portret de stare.

Un alt bust al lui Mircea Eliade, realizat de Vasile Gorduz, a fost dezvelit la 28 martie 2009 în fața bisericii Mântuleasa din București.
Lucrătura vălurită, de tip ogor arat a bustului, redusă drastic la motivul capului, are darul de a conferi chipului un ce difuz, nedeterminat, de ambiguitate, de indecizie între opțiuni și valori care este, până la un punct o imagine-marcă a filozofului. Remarcabil este surâsul difuz al feței, care, transmite, prin seninătatea degajată, ideea de optimism al existenței prin cunoaștere.
Excelent dimensionat ca relație cu scuarul, acest momument merită o superioară amenajare.
(c.h.)

George Enescu
(n. 19 august 1881, Liveni-Vârnav, Cracalia, Botoșani, România – d. 4 mai 1955, Paris, Île-de-France, Franța) a fost un compozitor, violonist, pedagog, pianist și dirijor român.
Este considerat cel mai important muzician român.
A manifestat încă din copilărie o înclinație extraordinară pentru muzică, începând să cânte la vioară la vârsta de 4 ani, iar la vârsta de 5 ani a apărut în primul său concert și a început studii de compoziție sub îndrumarea lui Eduard Caudella.
Între anii 1888 și 1894 studiază la Conservatorul din Viena, având profesori printre alții pe Joseph Hellmesberger jr. (vioară) și Robert Fuchs (compoziție). Se încadrează rapid în viața muzicală a Vienei, concertele sale, în care interpretează compoziții de Johannes Brahms, Pablo de Sarasate, Henri Vieuxtemps, Felix Mendelssohn-Bartholdy, entuziasmând presa și publicul, deși avea doar 12 ani. După absolvirea Conservatorului din Viena cu medalia de argint, își continuă studiile la Conservatorul din Paris, între anii 1895 și 1899, sub îndrumarea lui Martin Pierre Marsick (vioară), André Gédalge (contrapunct), Jules Massenet și Gabriel Fauré (compoziție).
La data de 6 februarie 1898 are debutează în calitate de compozitor în cadrul Concertelor Colonne din Paris cu Suita simfonică Poema Română.
În anul 1932 devine membru titular al Academiei Române.
După război, își continuă activitatea împărțită între România și Franța. De neuitat au rămas interpretările sale ale Poemului pentru vioară și quartet de corzi de Ernest Chausson și ale Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de Johann Sebastian Bach. Face mai multe călătorii în Statele Unite ale Americii, unde a dirijat orchestrele din Philadelphia (1923) și New York (1938).
Activitatea sa pedagogică capătă de asemenea o importanță considerabilă. Printre elevii săi se numără violoniștii Christian Ferras, Ivry Gitlis, Arthur Grumiaux și Yehudi Menuhin.

***
Bustul marelui om de muzică este realizat într-o manieră sumară, brutalistă, dar care, împreună cu decupajul corporal, transmite fericit consistența personajului. Felul inteligent în care artistul alege să figureze minimalist-decorativ vestimentația orientează atenția privitorului spre figura tristă, gânditoare, melancolică, dincolo de lume, a muzicianului. (c.h.)

.....
Ion Ghica
(n. 12 august 1816, București, Țara Românească – d. 7 mai 1897, Ghergani, Dâmbovița, România) a fost o personalitate marcantă a celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea.

(1816–1897) Bacalaureat în litere la Paris, în 1836 și în științe în 1838. Studiază la Ecole des Mines, obținând în 1841 dimploma de inginer. Pentru un an (1842–1843) este profesor la Academia Mihăileană din Iași. Împreună cu Nicolae Bălcescu și cu Christian Tell, este membru fondator al Societății Frăția.
Între 1854 și 1858 este guvernator al Insulei Samos. Între 1876 și 1881 este Președinte al Academiei Române, în 1877 este director general al Teatrelor, iar între anii 1881 și 1891 este ministru al României la Londra.
Economist, matematician, scriitor, pedagog, diplomat și om politic, Ion Ghica a fost prim-ministru de cinci ori: de trei ori al guvernului României (în 1866, în 1866-1867 și în 1870-1871) și de două ori între 1859 și 1860, la Iași și la București, în perioada în care țările române se uniseră într-un stat, însă păstrau încă două guverne separate.
A fost din 1874 membru titular al Societății Academice Române și președinte al ei, ales la 18 septembrie 1876 până în 1879, când instituția a fost redenumită în Academia Română. A fost președinte al Academiei Române de mai multe ori (1879–1882, 1884–1887, 1890–1893 și 1894 – 1895). Cartea *Scrisori către Vasile Alecsandri* este capodopera sa de scriitor.

***

Greu de evitat senzația de bust de salon pe care micul piedestal pe care stă capul este așezat, în contrast puternic cu soclul masiv, puternic, dominant ca prezență. Orizontala de denticuli accentuează suplimentar discrepanța dintre cele două elemente, la fel cum o face și cromatica. Portret „pentru eternitate”, corect ca expresie. (c.h.)

.....

Dinicu Golescu

Ridicat în 1908, este opera sculptorului Wladimir Hegel; Hegel a sculptat statuia lui Dinicu Golescu și a colaborat cu sculptorii Carol Storck și Dimitrie D. Mirea pentru busturile fiilor acestuia. Monumentul se află la intersecția bulevardului Dinicu Golescu și a străzii Mircea Vulcănescu (fostă Ștefan Furtună). Monumentul îl reprezintă pe Dinicu Golescu (1777 – 1830) și pe cei patru fii ai săi, Ștefan Golescu (1809 – 1874), Nicolae Golescu (1810 – 1877), Radu Golescu (1814 – 1882) și Alexandru C. Golescu (1818–1873). Doi dintre fiii lui DInicu Golescu au ocupat postul de prim ministru al României, în diferite momente:

• Ștefan Golescu (1809 – 27 august 1874) a fost militar și om politic, a participat la Revoluția din 1848 și a fost prim ministru al României între 1867 și 1868.
• Nicolae Constantin Golescu (1810 – 10 decembrie 1877) a fost prim-ministru al României în

două mandate, în anii 1868 și 1870.
• Alexandru C. Golescu, mai cunoscut ca Albu.
• Radu Golescu, cel de al patrulea fiu, a fost ofițer al armatei române și nu s-a implicat în politică.

***

Monumentul Goleștilor este una din ultimele sculpturi monumentale realizate de Wladimir Hegel, o „lucrare de bătrânețe", cum o numesc unii exegeți. Statuia lui Dinicu Golescu se află în apropiere de Spitalul Militar Central și de Muzeul Militar Național.
Monumentul este clasat ca monument de importanță B, Cod LMI: B-III-m-B-19989

.....

Constantin Hârjeu

(n. 10 decembrie 1856, București – d. 24 mai 1928, București) a fost un politician și general român, membru corespondent (din 1909) al Academiei Române.
Împreună cu generalul Constantin Brătianu și locotenent-colonelul G. Aronovici întocmește un studiu monografie asupra Armatei României, publicat în limba franceză. Cea mai importantă lucrare a lui Hârjeu este *Istoria armei geniu*, apărută în 1902, pentru care primește în anul 1903 Premiul „Năsturel-Herescu".
Pentru modul cum s-a achitat de misiunile primite ca ofițer și profesor a fost distins cu numeroase ordine și medalii: Virtutea militară, Steaua României, Coroana României.
A fost astfel caracterizat de Nicolae Iorga: „un militar de largă cultură, cu un spirit critic ascuțit și cu un frumos echilibru al gândirii."

***

Bustul, omagial, insistă major asupra excelenței cazone, linia de medalii de pe unformă punând întrucâtva în umbră realizarea portretistică. Analizată în corectitudinea ei prezumtivă, psihologia personajului pare mai mult cea a unui teoretician al armei, și nu a unui om al acțiunii: în ciuda semeției ei, postura transmite doar fermitatea unor convingeri și idei, nu neapărat decizia omului de arme. O re-amplasare a bustului în fața Academiei Tehnice Militare ar fi mai mult decât binevenită. (c.h.)

.....

Avram Iancu

(n. 1824, Avram Iancu, Alba, România – d. 10 septembrie 1872, Baia de Criș, Hunedoara,

România), a fost un avocat transilvănean și revoluționar român pașoptist, care a jucat un rol important în Revoluția de la 1848 din Transilvania. A fost conducătorul de fapt al Țării Moților în anul 1849, comandând armata românilor transilvăneni, în alianță cu armata austriacă, împotriva trupelor revoluționare ungare aflate sub conducerea lui Lajos Kossuth.
La 26 martie 1848, în casa în care locuia Avram Iancu la Târgu Mureș, a avut loc o întrunire a tinerilor români, pentru a-l asculta pe Nicolae Bârle care sosise de la Blaj, unde avusese loc o întrunire a intelectualilor români. Sfatul tinerilor a decis ca în duminica Tomii să țină o adunare națională la Blaj, cu scopul „de a se face pașii necesari în cauza națională”.
La 1 aprilie 1848, Iancu, alături de alți tineri români printre care Alexandru Papiu-Ilarian, Samuil Poruțiu și Florian Micaș, a sosit la Blaj, luând parte la consfătuirea politică.
La Adunarea Națională de la Blaj din 30 aprilie 1848, Avram Iancu a participat, alături de Ioan Buteanu, în fruntea a 2.000 moți, fiind primit cu entuziasm de românii prezenți la adunare.
La Marea Adunare Națională de la Blaj din 3/15 mai 1848, prezidată de episcopii Lemeni și Șaguna, Iancu a participat în fruntea a 10.000 de moți, organizați și disciplinați militărește. Iancu a sosit la Blaj în data de 15 mai și a luat parte la toate discuțiile, iar moții săi au asigurat paza și ordinea adunării, la care au participat zeci de mii de țărani români, precum și revoluționari moldoveni și munteni. De asemenea, Iancu a vorbit românilor, expunându-le și explicându-le revendicările națiunii române din Transilvania.
La 21 septembrie 1848, Avram Iancu, în fruntea a 6.000 de moți înarmați, a participat la a treia Adunare Națională de la Blaj, care a ținut 8 zile.
La 19 octombrie 1848 Avram Iancu a înființat în Țara Moților Legiunea Auraria Gemina. El a fost numit de către Comitetul Român de Pacificațiune de la Sibiu în rangul de „prefect” (echivalent cu cel de general), iar Ioan Bălaș și Ioan Constantin Boeriu viceprefecți.
Pentru contribuția adusă în timpul războiului, Avram Iancu a fost inițial propus pentru decorare cu Ordinul austriac „Coroana de fier” clasa a III-a, o decorație relativ înaltă și care conferea deținătorului dreptul la titlu de noblețe. Împăratul Franz Josef a tăiat cu mâna proprie această propunere, acordându-i numai „Crucea de aur pentru merite, cu coroană”. Avram Iancu a fost invitat la Alba Iulia pentru a-și ridica decorațiile, dar el a refuzat de fiecare dată să o facă.
Astăzi, Avram Iancu este considerat cel mai mare erou național al românilor din Transilvania, iar memoria lui cinstită în mod deosebit de români și îndeosebi de moți, între care trăiesc și azi urmașii foștilor lăncieri ai lui Iancu, de la 1848.

***

Traumatizantă experiența acestui monument – cu toată buna intenție, imposibil de înțeles de ce Crăișorul Munților, varianta bust, ocupă acest loc privilegiat în Grădina Bisericii Crețulescu.

Prezentă într-un alt spațiu, masivitatea spre brut a monumentului ar fi fost aproape o surpriză plăcută, în contrastul lui vertical. De notat ca pozitivă, totuși, o anume dârzenie determinată prinsă în figură și chiar puțina exagerare volumetrică ce însoțește descrierea redingotei / tunicii militare, expandând personajul. (c.h.)

.....

Nicolae Iorga

(n. 5 iunie 1871, Botoșani, România – d. 27 noiembrie 1940, Strejnicu, Prahova, România) a fost un istoric, critic literar, documentarist, dramaturg, poet, enciclopedist, memorialist, ministru, parlamentar, cel de-al 34-lea prim-ministru, profesor universitar și academician român. Este cunoscut în lume ca medievist, bizantinist, romanist, slavist, istoric al artelor și filozof al istoriei. După cum a afirmat George Călinescu, Iorga a jucat în cultura românească, în primele decenii ale secolului XX, „rolul lui Voltaire".

A absolvit Universitatea din Iași într-un singur an cu diploma magna cum laude, apoi a continuat studiile universitare la Paris, Berlin și Leipzig, obținând doctoratul (1893) la numai 23 de ani. Copil minune, polimat și poliglot, cu o activitate științifică prolifică, Iorga a scris 1003 volume, 12755 articole și studii și 4963 recenzii, aceasta culminând cu Istoria României, în zece volume. A predat la Universitatea din București, la cea din Paris și la alte instituții de învățământ academice și a fondat Congresul Internațional de Studii Bizantine și Institutul de Studii Sud-Est Europene (ISSEE). Nicolae Iorga a fost o figură centrală a Sămănătorului, revistă populistă și a fondat reviste conservatoare ca *Neamul Românesc, Drum Drept, Cuget Clar și Floarea Darurilor*.

***

Bustul lui Nicolae Iorga este opera sculptorului Ion Irimescu. Realizat din bronz și așezat pe un soclu de piatră, bustul a fost dezvelit în anul 1976, cu prilejul aniversării a 105 ani de la nașterea marelui istoric și cu ocazia împlinirii a 40 de ani de la înființarea Institutului de istorie. Pe soclu este dăltuită următoarea inscripție: Nicolae Iorga, 1871 – 1940.

Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 – Municipiul București – la nr. crt. 2270, cod LMI B-III-m-B-19954.

.....

August Treboniu Laurian

pe numele real Augustin Trifan, (n. 17 iulie 1810, Fofeldea, România – d. 25 februarie 1881, București, România) a fost un filolog, istoric, publicist și om politic, unul dintre conducătorii Revoluției de la 1848 din Transilvania. A fost unul dintre membrii fondatori ai Academiei Române

(2 iunie 1867), secretar general și președinte al Societății Academice Române și președinte al Secțiunii Literare (1867 – 1876). După studiile de filosofie de la Cluj, a studiat științele fizice, matematica și astronomia la Institutul Politehnic din Viena și apoi la Göttingen.
Director al Bibliotecii Centrale a Statului vreme de mulți ani după 1859, când face parte din comisia numită de Petrache Poenaru pentru reorganizarea pe baze moderne a Bibliotecii Colegiului Național de la Sf. Sava , împreună cu Erich Winterhalder și Cezar Bolliac. Prezidează lucrările comisiei și propune întocmirea unui catalog alfabetic pe fișe mobile, cu o serie de indicații de catalogare, cele mai vechi de la noi, renunțarea la așezarea tradițională a cărților pe limbi și orânduirea lor sistematică. Susține aplicarea principiului completării fondului daco-romanica, a scrierilor străine privind istoria românească.
Între 1871 și 1876, în colaborare cu Ion C. Massim, profesor la Colegiul Sf. Sava, a publicat din însărcinarea Societății Academice Române *Dicționarul limbii române*, în două volume (1871-1875), în care au încercat să prezinte o limbă purificată de elementele nelatine.

***

Bustul lui August Treboniu Laurian este un monument sub forma unui bust pe un soclu cu o inscripție de bronz pe el. Monumentul este înscris în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2318, cod LMI B-III-m-B-20002. Opera se află la intersecția Străzilor Logofătul Udriște, Matei Basarab și a Bulevardului Mircea Vodă, având Casa Ștefan Lilovici în spatele său. Inscripție: LUI AUGUST TREBONIU LAURIAN / 1810 - 1881 / ȘCOLARII ȘI ADMIRATORII SEI / 1903

.....

Toma Lișcu

(n. 1 aprilie 1866, Islaz, Romanați (Teleorman) – d. 1958, Pitești) a fost un important general al Armatei Române.
În timpul Războiului de Reîntregire a Neamului a îndeplinit importante funcții militare, iar pe întregul parcurs al carierei sale militare a obținut numeroase ordine și medalii.
Unirea Basarabiei cu Vechiul Regat a reclamat, între alte acțiuni politice, militare și administrative și măsuri pentru asigurarea pazei noii frontiere de la Nistru. Regele Ferdinand a încredințat Ministerului de Război și Ministerului de Finanțe această sarcină importantă și, la recomandarea acestora, l-a numit pe generalul de brigadă Toma Lișcu în funcția de comandant al Corpului Grănicerilor. Generalul Lișcu a îndeplinit funcția de comandant al Corpului Grănicerilor în perioada 3 mai 1918 - 8 noiembrie 1921.

Ca urmare a rezultatelor deosebite obținute de către Corpul Grănicerilor în anul 1920, ministrul de finanțe Nicolae Titulescu a apreciat Corpul Grănicerilor ca fiind un corp de elită și l-a notat pe generalul comandant Toma Lișcu cu calificativul „excepțional" într-un raport întocmit în 1921. Străbate toate treptele carierei de militar de la sublocotenent la general de divizie, primind cel mai înalt grad la 1 aprilie 1926.
Profesional și pedagogic, la 1907 funcționează ca profesor de istorie și geografie militară la Școala Militară de Infanterie, iar la 1908 este numit inspector de studii și ajutor de profesor la cursul de Tactica Terenului la Școala Superioară de Război.
Comitetul Județean Putna al Societății „Mormintele Eroilor căzuți în războiu" s-a constituit la 20 februarie 1924, iar comandantul Diviziei 6-a, generalul Toma Lișcu a devenit președintele Filialei. Inițiativa ridicării Mausoleului - Osuar al Eroilor din Garnizoana Focșani i-a aparținut, fiind ajutat în această acțiune de locotenent-colonelul Dumitru Carlaonț.

***
Bustul Generalului Lișcu surmontează un soclu trunchi de piramidă alb, așezat, la rândul lui, pe un soclu la fel de alb, fără ca acel alb să fie totuși un alb de marmură sau cel puțin unul de piatră deschisă la culoare. Ieftinătatea materialelor folosite, ca și depunerea bustului direct pe baza mică a acestei piramide, fără un plan-piedestal, diminuează calitatea monumentului și, implicit, duc la deprecierea staturii, a rangului personajului, chiar dacă bustul, mulțumită materialității bronzului și a pozei demne a personajului, are o indicibilă, deși minimală, personalitate. (c.h.)

.....
Ion Mincu
Diplomat al Școlii românești de poduri și șosele, el (Mincu, n.n.) a fost primul arhitect român care a obținut la Paris, în 1884, prestigioasa diplomă de arhitect, conferită de celebra Ecole de Beaux Arts. (...)Î n noul stil (stilul Mincu, n.n.), utilul se identifică cu frumosul, ornamentul devenind parte integrantă a creației arhitecturale și pierzându-și caracterul de adaos la discursul estetic și funcțional al operei arhitecturale. Ornamentul ajunge să conformeze arhitectura însăși și se transformă astfel din suprastructură în structură. (*Arta din România*, vol. II, 2018: 315)
Mincu va urmări într-o operă laborioasă – caracterizată nu atât prin multitudinea lucrărilor, cât prin adâncimea problematicii – această sinteză dificilă a formelor tradiției naționale cu spiritul și tehnica epocii moderne.
Ca deputat independent al județului Prahova, Mincu a criticat cu prilejul câtorva interpelări parlamentare slaba preocupare a guvernanților vremii pentru învățământul arhitecturii.

***

Imagine reușită a întemeietorului de școală, dată de combinația specifică statuarei de tip *grand homme* care asociază inteligența vie a privirii, martora gândirii profunde, cu o statură și o vestimentație care transmit ceva din impetuozitatea făuritorului. O prezență discretă, dar statornică, un reper martor. (c.h.)

.....

Anton Pann

(n. 1796, Sliven, Imperiul Otoman – d. 3 noiembrie 1854, București, Țara Românească) a fost un poet român de origine bulgară sau aromână, profesor de muzică religioasă, protopsalt, compozitor de muzică religioasă, folclorist, literat și publicist, compozitor al muzicii imnului național al României. A fost supranumit de Mihai Eminescu „finul Pepelei, cel isteț ca un proverb" în poemul „Epigonii".

În 1819, scaunul arhieresc din Capitală e ocupat de Dionisie Lupu, om luminat care inițiază o adevărată campanie de „autohtonizare" a vieții eclesiastice. Astfel, în 1820, la numai 23 de ani, Anton Pann este numit de Prea Sfințitul Dionisie Mitropolitul în comisia pentru traducerea cântărilor bisericești din grecește în românește, folosindu-se de noua semiologie hrisantică, dovadă că devenise un nume cunoscut în viața muzicii bisericești a epocii.

În activitatea sa de la Episcopie, Anton Pann a avut ca scop principal românizarea și modernizarea muzicii bisericești, dovadă fiind manuscrisele redactate, constând în cântări specifice cultului ortodox: polieleuri, axioane, doxologii. În același timp, preda lecții de muzică maicilor de la mănăstirile „Dintr-un Lemn" și „Surpatele".

Tudor Vianu sesizează relaționarea creației lui Pann cu marile tradiții de înțelepciune ale Orientului, situarea ei în „linia filosofilor populari ai antichității, rămași multă vreme ca un tip viu în Orient, în întinsa arie a Bizanțului."

Despre Pann se spune că este creatorul esopic al limbii române.

***

Bustul lui Anton Pann este opera sculptorului român Dimitrie D. Mirea, fiind dezvelit în anul 1930. Realizat din bronz, bustul este așezat pe un soclu înalt de piatră. „Bustul este unul aproape miniatural, dar de mare limpezime portretistică, iar plastica decorativă a soclului susține, vizual, vioiciunea datelor personale, așa cum au fost ele păstrate de imaginarul comun".

Bustul este înscris în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2324, cod LMI B-III-m-B-20008.

Monumentul este amplasat pe strada Logofăt Udriște nr. 6 - 8, sector 3, în curtea bisericii Lucaci - „Sfântul Stelian”. În aceeași curte se găsește și mormântul lui Anton Pann.

.....

Gheorghe Panu

(cunoscut și ca George Panu; n. 3 martie 1848 – d. 6 noiembrie 1910) a fost un avocat cu studii juridice la Paris și Bruxelles, om politic adept al radicalismului, ziarist, scriitor (a fost membru al Junimii) și memorialist român. Activitate editorială și politică intensă, susține conferințe în domeniul esteticii literare, este deputat și senator.

Scrie pamfletul „Omul periculos” împotriva Regelui Carol I și scapă de închisoare fugind în străinătate.

***

Bustul lui Gheorghe Panu este opera sculptorului român Gheorghe Horvath. Monumentul mai este numit și „Semănătorul de idei” și a fost ridicat de Ziarul „Adevărul” prin subscripție publică. Monumentul a fost realizat din bronz și a fost dezvelit în anul 1912 în Parcul Cișmigiu. Pe un soclu de bază din piatră, de formă paralelipipedică, este amplasat un piedestal înalt, în forma unui trunchi de piramidă, de asemenea din piatră. Pe acest piedestal este așezat bustul lui Gheorghe Panu reprezentat în postura unui semănător: cu mâna stângă își ține poala hainei și în mâna dreaptă îndepărtată de corp ține „semințele”. La baza piedestalului sunt reprezentate în bronz ziarul „Lupta” și principalele lucrări ale lui Gheorghe Panu, înconjurate de ramuri de laur. Monumentul este situat în Grădina Cișmigiu, pe bulevardul Schitu Măgureanu nr. 37, S.1. Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 din Municipiul București (cod LMI B-III-m-B-20045).

.....

Elena Pherekyde

(1851–1919), născută Marghiloman, soția lui Scarlat (Charles) Pherekyde (1841 – 1914), președintele Curții de Casație din București, a fost „Doamnă de Onoare” a Reginei Carmen Sylva și președinta Societății de Binefacere „Obolul”. Era cunoscută prin acțiunile sale de ajutorare a săracilor. În timpul ocupației germane din Primul Război Mondial a deschis o cantină unde oferea masă unui număr mare de nevoiași.

***

Monumentul Elena Pherekyde este opera sculptorului român Oscar Späthe (1875-1944). A fost realizat în 1914 și a fost inaugurat în anul 1921. Monumentul este din piatră, sub formă de obelisc și o reprezintă pe Elena Pherekyde. Inițial, monumentul avea bustul din marmură al Elenei Pherekyde așezat pe soclul pe care este sculptat, în partea din față, imaginea Elenei în picioare ajutând o mamă și un copil. După 1989 bustul a dispărut (ulterior, a fost refăcut).
Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2366, cod LMI B-III-m-B-20047.

.....

Camil Ressu

Unul dintre foarte marii pictori români, cu studii de artă la Munchen (Akademie der Bilden Kunste) și Paris (Academia Julian).
Participă la Bienala de la Veneția în 1924 și la Jeu de Paume în 1925. Este numit profesor la Școala de Belle Arte în 1929, iar în 1930 este ales Rector. În 1941 își dă demisia pe motive politice din funcția de rector, protestând împotriva fascizării țării.
În 1945 este numit Director al învățământului artistic. În 1951 i se acordă titlul de Artist Emerit, iar în 1954 pe acela de Artist al Poporului.
Militează pentru o nouă atitudine față de actul de creație, considerând că trebuie să se implice în viața socială.

***

Un alt gest cultural de complezență pentru marea artă și cultură românească – întronarea lui Camil Ressu ca paznic-supraveghetor al intrării în Piața de legume a cartierului Titan. Cvasi-anulat ca reper de pânzeturile și reclamele care-l copleșesc, portretul poate fi al oricui, el netransmițând absolut nimic din personalitatea creatoare a artistului plastic. Unicul lucru ce poate fi spus pozitiv legat de plastica bustului este cel al morfologiei și suprafețelor umerilor, al rugozității lor, și care infuzează, sub lumină, vibrație acestor fragmente. (c.h.)

.....

Iosif Sava

(n. Iosif Segal, n. 15 februarie 1933, Iași, România – d. 18 august 1998, București, România) a fost un muzicolog român, realizator de emisiuni radio și de televiziune, provenit dintr-o familie evreiască în care se făcea muzică de peste trei secole. Face studii de specialitate la Iași și București.

Profesia sa de bază era cea de clavecinist și pianist, pe care a exercitat-o din 1974 până în 1987, în cadrul multor formații de muzică de cameră, între care Ars Rediviva, Quodlibet Musicum și Consortium Violae, precum și ca partener de muzică de cameră al multor soliști români de marcă. În afară de interpretarea muzicii, a fost pasionat și de comentarea fenomenului muzical. Din 1949 până în 1951 a fost colaborator al ziarului "Opinia" din Iași.
În 1951 și-a început activitatea de editor muzical la Radiodifuziunea Română. Din 1972 a realizat aici radioprogramul săptămânal „Invitațiile Eutherpei". În paralel, a realizat și emisiunile "Cronica muzicală" și "Viața muzicală în actualitate".
În 1980 a început activitatea la televiziune, pe programul 2 al TVR, realizând săptămânal emisiunea "Serata muzicală TV", emisiune ce a fost scoasă din grila de programe în 1985. În 1990 Iosif Sava a reluat emisiunea, pe care a realizat-o ca pe un forum de discuție cu cei mai reprezentativi oameni de cultură români, gravitând în jurul muzicii, dar cu trimiteri la politica culturală și la problemele contemporaneității.
A scris 44 de cărți, 35 din ele despre muzică, și peste 6.000 de articole.
Din 1972 a fost membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (UCMR), a fost distins cu o serie întreagă de premii, între care Premiul Academiei Române, șase premii ale UCMR, patru premii ale Asociației Profesioniștilor de Televiziune din România, Premiul Colegiului Criticilor Muzicali (1980); premiul Revistei Actualitatea muzicală; Premiul I (1981) și Premiul pentru activitatea deosebită de critic muzical (1983) la Festivalul Național „Cântarea României". În 1996 a primit Premiul Centrului Internațional Ecumenic pentru Dialog Spiritual „Pamfil Șeicaru".

***

Lucrare de bună ținută, atât ca fragment anatomic, cât și ca stilistică a soclului, care ar fi fost de dorit mai înalt și mai ales așezat pe un postament mult mai bine amenajat, poate chiar utilizând materiale nobile. Detaliul anatomiei reduse la un chip bonom așezat pe un decupaj al umerilor care evocă o haină de tip pelerină este, din păcate, singurul care transmite vizual spiritualitatea omului de cultură. (c.h.)

.....

Paul Smărăndescu

(n. 26 iunie/8 iulie 1881, București, România – d. 12 ianuarie 1945) a fost un arhitect român.
S-a distins prin clădirile în stil neoromânesc. A proiectat, în special în Bucuresti, vile și imobile de raport. Este arhitectul care definește cel mai bine denumirea de stil neo-românesc, o prelucrare și reconfigurare a elementelor istoriciste, după combinații proprii, personalizate. El a îmbinat tipul

de bovindou de început de secol parizian cu foișorul, ca în cazul casei sale din București (1913 – 1914), de pe strada Luterană, o compoziție care, pentru că este asimilată sacnasiului prezent în arhitectura vernaculară locală, a fost apoi preluată și reinterpretată frecvent.
La 6 iunie 1906, luase toate valorile școlare, iar la 22 noiembrie 1906 era declarat Arhitect diplomat de guvernul Francez
La 1 iunie 1909 a fost numit de Ministrul Spiru Haret, Arhitect-șef al Ministerului Instrucției publice și al Cultelor.
A fost decorat cu Semnul Onorific „Răsplata Muncii pentru 25 ani în Serviciul Statului”
(13 octombrie 1941)
***
Bust de bună prezență, demn de a fi privit cu mare atenție pentru figurativismul clasic ales ca modalitate de reprezentare (opțiune justificată pentru evocarea epocii) și pentru fericita proporție dintre masa și geometria soclului și dimensiunea reprezentării anatomice, pusă în valoare de curbura tăieturii formei superioare. (c.h.)
Bustul arhitectului Paul Smărăndescu, dezvelit în 2009 în București, Str. Romulus nr. 77, a fost realizat de sculptorul Virgil Scripcariu.

.....
Nichita Stănescu
(n. 31 martie 1933, Ploiești, România – d. 13 decembrie 1983, București, România, numele la naștere, Nichita Hristea Stănescu) a fost om de litere, poet, redactor literar, scriitor și eseist român, ales membru post-mortem al Academiei Române.
În 1964, primește Premiul Uniunii Scriitorilor pentru volumul de poezii *O viziune a sentimentelor.*
În 1969, apare *Necuvintele*, volum care primește Premiul Uniunii Scriitorilor.
În 1978, publică volumul de poezii *Epica Magna*, care primește, în același an, premiul „Mihai Eminescu” al Academiei Române
A fost laureat al Premiului Herder, 1975
La 1977, Scriitorul suedez Arthur Lundkvist îl propune Academiei Suedeze pentru includerea pe lista candidaților la Premiul Nobel.

***
Bust care afectează un imaginar de gust romantic, într-o minimă măsură atins de un ce impersonal are atentează cumva la mobilitatea ludică a poetului / omului / personajului Nichita Stănescu, legendară prin prezență și capacitate de reacție. Severitatea privirii, susținută de

perspectiva de aparat folosită, pare impusă și, într-o oarecare măsură, străină de înalta umanitate poetică a scriitorului. (c.h.)

.....

Theodor Șerbănescu

(n. 29 decembrie 1839, Tecuci – d. 2 iulie 1901, Brăila) a fost un poet și traducător român în cercul societății literare Junimea, membru corespondent, din 1894, al Academiei Române, la secțiunea literară.

Urmează o carieră militară și în anul 1873 primește gradul de căpitan. În anul 1876 este numit prefect al județului Cahul. Reintră în armată în anul 1877 cu gradul de maior și participă la asaltul Plevnei. În anul 1894 devine membru corespondent al Academiei Române.

***

Bustul lui Theodor Șerbănescu este opera sculptorului român Filip Marin (1865 – 1928). Monumentul a fost realizat din bronz și a fost dezvelit la 11 iunie 1905 în Grădina Ateneului, iar în 1939 a fost mutat în Parcul Cișmigiu. Bustul poetului și traducătorului Theodor Șerbănescu este amplasat pe un soclu înalt de piatră la baza căruia era un personaj feminin din bronz care a dispărut. Portretul îi înfățișează decorațiile primite de-a lungul vieții: Ordinul Steaua României în grad de Cavaler, medalia Virtutea Militară de aur, Ordinul Sfântul Stanislas. Decorațiile au fost obținute în urma participării lui Theodor Șerbănescu în Războiul de Independență, ca ofițer de stat major la Marele Cartier General al Armatei Române.

Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2363, cod LMI B-III-m-B-20044.

.....

George (Gheorghe) Șincai

(n. 28 februarie 1754, Râciu, Principatul Transilvaniei – d. 2 noiembrie 1816, Svinica, Košický kraj, Slovacia) a fost un istoric, filolog, traducător, teolog și scriitor român, reprezentant al Școlii Ardelene. La 1774, după terminarea studiilor, se stabilește la Blaj și se călugărește. Primește în anul 1775 o bursă la Roma și depune jurământul la intrarea în Colegiul De propaganda fide.

În 1779 pleacă la Viena pentru a studia metodul, dreptul și canoanele.

După ce scoate, alături de Micu, cunoscuta lucrare Elementa linguae (1780), revine la Blaj. Este numit director al Școlii normale, apoi director al Școlilor românești unite din Ardeal (1782). Părăsește rasa călugărească (1784).

Opera complexă a lui Șincai poartă semnul unui mare învățat și gânditor, reprezentant strălucit al Școlii ardelene și iluminismului românesc. Sub acest raport, el s-a dovedit un istoric și literat de primă valoare, un pedagog de frunte al învățământului românesc.
Ca director al învățământului greco-catolic din Transilvania a adus o contribuție fundamentală în acțiunea de răspândire a culturii în mediul rural. A elaborat alături de Samuil Micu prima gramatică tipărită a limbii române: *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* (Viena, 1780).
A fost poliglot, însușindu-și pe lângă limba română, latina, maghiara, germana, greaca veche, italiana și franceza. Informația și cultura i-au permis ocuparea funcției de bibliotecar al Colegiului de Propaganda Fide din Roma, având permisiunea de a cerceta orice fel de documente. În Italia, precum și în Ungaria și la Viena, pe atunci capitala Sfântului Imperiu Roman, a cercetat bibliotecile, copiind și transcriind cu exactitate orice referire la istoria românilor.
A depus o muncă asiduă de luminare a maselor, dedicându-se carierei didactice și contribuind la întemeierea unui număr impresionant de școli confesionale greco-catolice (în număr de peste 300). În anul 1784 a fost numit director general al școlilor românești unite din întreaga Transilvanie, propus de episcopul Grigore Maior.

***

Monumentul (soclu – 2,70m, bust – 0,90m) este plasat în axul intrării principale a Colegiului și are o bună vizibilitate dinspre trotuarul situat la S. Soclul, tăiat în două fragmente ce evocă proporția de aur, prezintă pe cele două părți laterale câte o casetă încastrată, cea de pe latura de V având sculptată Lupoaica alăptându-i pe cei doi frați, în vremea ce cea estică sugerează un raft cu 8 volume, simbol al activității intelectuale susținute a cărturarului reprezentat. Bustul în sine ne arată o persoană severă, oficială, un luptător, duritate sporită de tratarea minimalistă, cvasi-simetrică a hainei, care permite privirii să crească în importanță. (c.h.)
Bustul este clasificat cu numărul B-III-m-B-20055.

.....

Nicolae Titulescu

Între 1900 și 1904 este student al Facultății de Drept din Paris. În 1903 i se decernează premiul Ernest Beaumont și obține titlul de laureat al Facultății de Drept din Paris. În 1905 devine doctor în Drept. În 1908 aderă la Partidul Conservator Democrat condus de Tache Ionescu.
La 1912 este deputat de Romanați, iar la 1917 devine ministru de finanțe.
Este numit, în 1924, delegat permanent al României la Societatea Națiunilor.
Este ales Vicepreședinte al Academiei Diplomatice Internaționale din Paris, la 1926.

Membru al Academiei Române din 1935, an în care a fost propus ca laureat al premiului Nobel pentru Pace.
La 1936, în fața Consiliului Societății Națiunilor, întrunit la Londra, ia cuvântul în numele Micii Înțelegeri și condamnă agresivitatea Germaniei hitleriste, cerând măsuri pentru cosolidarea securității și legalității internaționale.
Doctor honoris causa al Universităţilor din Atena şi Bratislava.
La aniversarea centenarului său, în 1982, i s-a atribuit titlul de „Om al secolului pentru pace şi înţelegere internaţională“, act de rezonanţă mondială.

***
Bustul lui Nicolae Titulescu este opera sculptorului Ion Irimescu (1903 – 2005). Bustul, realizat din marmură și așezat pe un soclu din beton placat cu marmură, a fost dezvelit în anul 1982, cu prilejul aniversării a 100 de ani de la nașterea marelui diplomat. Pe soclu se află inscriptia Nicolae Titulescu 1882 – 1941.
Lucrarea este înscrisă în Lista monumentelor istorice 2010 - Municipiul București - la nr. crt. 2273, cod LMI B-III-m-B-19956[2].
Bustul este situat în sectorul 1, fiind amplasat la intersecția Șoselei Nicolae Titulescu cu Bulevardul Banu Manta din București.

Remarcabil contrastul de suprafață al materialelor care concură la realizarea acestui monument; din păcate, însă, geometria și stereotomia pietrei lise care îmbracă soclul construiesc împreună un grad de noblețe aparentă care depășește, ca prezență, figura umană.
Rezultă o confuzie la nivelul percepției, statuia abia reușind, grație masivității ajutate de tratarea sumară a suprafețelor, să contracareze forța ecranelor soclului.(c.h.)

.....
Petre Țuțea
(n. 6 octombrie 1902, Boteni, Muscel, România – d. 3 decembrie 1991, București, România) a fost un economist, eseist, filosof, jurist, politician și publicist român, militant naționalist, membru al Mișcării Legionare, inițial marxist (Emil Cioran despre Țuțea: „Un marxist entuziast și mistic”) și apoi victimă a regimului comunist din România.
În toamna lui 1923 se înscrie la Facultatea de Drept a Universității din Cluj, unde obține licența și doctoratul în drept cu calificativul Magna cum laude, cu o lucrare privind contenciosul administrativ. (1929). În această perioadă, Petre Țuțea aderă la marxism și se alătură Partidului

Comunist din România, apoi Mișcării Legionare. Pentru o scurtă perioadă, a fost șef de cuib legionar. După 6 septembrie 1940, Horia Sima îl numește pe Țuțea secretar general la Ministerul Economiei Naționale și, în această calitate, face parte din diverse delegații care au purtat negocieri economice la Berlin și la Moscova.
Petre Țuțea este anchetat până în 10 noiembrie 1948. Anchetatorii Securității sunt incapabili să probeze vreo încălcare a legii de către arestat, așa cum dovedește un referat din 10 decembrie 1949, semnat de căpitanul de securitate Nicolaescu Marin. În consecință se propune încadrarea arestatului în prevederile Ordinului 5/1948, categoria preventivi, vizând arestarea foștilor legionari. Neputându-se reține în sarcina sa vreo acuzație dovedită, este trimis la închisoarea Jilava, unde rămâne până la 23 aprilie 1949. Este ridicat de la Jilava și transportat la închisoarea Ocnele Mari, fără ca situația sa de reținut să primească vreo clarificare. Aici este uitat până în noiembrie 1950 când este, oficial, internat prin Decizia M.A.I. nr. 193/1950, pe timp de 24 de luni, „pentru activitate legionară", pedeapsa expirând la 29 noiembrie 1952. Conform obiceiului, a fost eliberat abia în anul următor, „cu o mică întârziere", abia în 29 mai 1953.
În fapt, Petre Țuțea a fost arestat la 22 decembrie 1956 pentru „delictul de agitație", „dovezile" urmând a fi „fabricate" ulterior.
Petre Țuțea a fost supranumit „Socrate al României" datorită preocupărilor filosofice și a rolului educativ pe care l-a asumat prin exemplul personal în orice circumstanțe, chiar și în închisoare. Deși cărțile i-au fost publicate abia după trecerea în neființă, talentul lui nu a fost acela de scriitor, ci de orator. Astfel, Țuțea a rămas celebru cu o culegere de vorbe memorabile.
La 7 mai 1937 i-a fost acordat Ordinul „Coroana României", în grad de cavaler, în calitate de șef de sectie cl. III în Ministerul Industriei și Comerțului.
La 9 mai 1941 i-a fost acordat Ordinul „Steaua României" în grad de cavaler.
I-au mai fost acordate Medalia „Meritul Comercial și Industrial", clasa I (9 mai 1940) și Ordinul „Coroana României" în gradul de ofițer (9 mai 1943).
Admiterea recursului din 1989 l-a găsit pe Țuțea într-o stare mentală deficitară spre asfințitul vieții și interviurile și pseudointerviurile înregistrate i-au făcut uneori un deserviciu. Felul în care i-a fost editată opera după moarte lasă de dorit, iar în multe cazuri felul în care este citat i-a stricat imaginea. Andrei Pleșu spune: „Nimic mai grosolan, mai imoral, mai lipsit de pietate decât să reduci splendoarea unei asemenea minți la o frazeologie monotonă, de propagandist. Nimic mai ucigător decât să-i înalți o statuie înjumătățită. Să consemnezi declarațiile lui despre «românul absolut» și să treci sub tăcere uriașele lui dezamăgiri: «Înseamnă că am stat treisprezece ani în temniță pentru un popor de cretini» sau «nu mă consolează de faptul că sunt român decât Eminescu, Blaga, Nae și răcoarea câtorva biserici»"

Singurele sale repere de neclintit au fost Dumnezeu și poporul roman. Demersul său intelectual a fost integrat ortodoxiei. Modelele sale, mereu invocate: Eminescu si Școala Ardeleană. A situat în centrul viziunii sale cu privire la societate țăranul, a considerat satul ca expresie desăvârșită a societății, a civilizației omenești. Aprecia monarhia constituționalaă ca fiind forma exemplară de guvernământ, singura potrivită cu structura și ființa poporului roman.

***

Bustul, realizat de artistul Vasile Gorduz, a fost amplasat în curtea bisericii în 2004. Amplasarea lui spre S, către lumina soarelui, care poate produce numeroase portrete-instanțe ale marelui filozof și orator, beneficiază și de vecinătatea drumului – monumentul putând fi observat lesne de către trecători. Simbolic, acest cap-semn-de-viu este o invitație la redescoperirea comunității (măsura lui fizică abia dacă depășește statura umană), dar și un prilej de conștientizare de sine – atitudinea provocator-dialogală a marelui om este magistral transmisă de acest bust-atitudine care chestionează, provoacă, neliniștește, te silește să fii prezent. (c.h.)

.....

Ion Voicu

(n. 8 octombrie 1923, București, România – d. 24 februarie 1997, București, România) a fost un violonist român de etnie romă, unul din elevii lui George Enescu.

La 14 ani susține examenul de admitere la "Academia Regală de Muzică", unde a intrat direct în anul V; absolvă cursurile, care durau șapte ani, în doar trei ani, în 1940. (Profesor și îndrumător i-a fost Constantin Niculescu.)

A devenit solistul Orchestrei Naționale Radio, uimind criticii acelei vremi. La unul din concertele sale a atras atenția lui George Enescu, care i-a oferit lecții gratuite. În anul 1946, Yehudi Menuhin a organizat la București un concurs muzical, iar Ion Voicu a obținut primul loc.

Din 1954, Ion Voicu a studiat la Conservatorul Ceaikovski cu violoniști celebri ca George Enescu și David Oistrakh.

În cei 50 de ani de carieră, Ion Voicu a susținut sute de concerte în întrega lume: la Paris, New York, Londra, Roma, Viena, Tokyo sau Berlin.

Prin Decretul nr. 3 din 13 ianuarie 1964 al Consiliului de Stat al Republicii Populare Române, solistului concertist Ion Voicu i s-a acordat titlul de Artist al Poporului din Republica Populară Română „pentru merite deosebite în activitatea desfășurată în domeniul teatrului, muzicii și artelor plastice”.

***
Bustul reține atenția în primul rând prin sugestia formală de instrument muzical (vioară) pe care o etalează soclul, partea frontală (care poartă note) părând un manuscris.
Expresia concentrată a privirii, demnitatea posturii și eșarfa desfășurată creează o efigie memorabilă a importantului artist.

Mircea Vulcănescu
(n. 3 martie 1904, București, România – d. 28 Octombrie 1952, Aiud, regiunea Cluj, România) a fost un filolog, filosof, publicist, sociolog și politician român considerat de extremă dreaptă.
În 1921 s-a înscris la Facultatea de Filosofie și Litere și la Facultatea de Drept din București. A fost membru al Asociației Studenților Creștini din România (ASCR).
În timpul studenției a scris mai multe lucrări filosofice: *Cercetări asupra cunoștinței, Introducere în fenomenologia teoriei cunoștinței, Misticismul și teoria cunoștinței*. A proiectat *Sistemul meu filosofic: existențialismul*. A publicat mai mult articole în Buletinul ASCR și a fost influențat de profesorii săi Dimitrie Gusti și Nae Ionescu.
Pe 13 octombrie 1931 a ieșit în public asociația culturală „Criterion", la simpozioanele căreia Vulcănescu a susținut comunicări. A colaborat la Viața Universitară, Realitatea ilustrată, Ultima oră, Pan, Azi, Prezentul, Criterion, Convorbiri literare, Izvoare de filosofie, Index, Dreapta, Floare de Foc, Familia, Cuvântul studențesc, Gând românesc, Ideea Românească, Excelsior, de multe ori sub pseudonim.
Din iunie 1935, a deținut funcția de director general al Vămilor până în septembrie 1937. Este numit director al Datoriei Publice în Ministerul de Finanțe. În acei ani a călătorit intens pentru interesele statului român în mai multe capitale europene. În anii următori, a ocupat de asemenea poziții importante în administrația națională: 1940 – 1941, director la Casei Autonome de Finanțare și Amortizare și președinte al Casei Autonome a Fondului Apărării naționale, pentru ca din 27 ianuarie 1941 să fie subsecretar de stat la Finanțe, până la 23 august 1944. A făcut parte din Guvernul Ion Antonescu ca subsecretar de stat în Ministerul de Finanțe.
În această perioadă, a fost asistent onorific la catedra de Sociologie a profesorului Dimitrie Gusti. Regele Carol al II-lea și ulterior Regele Mihai I i-au conferit distincții și ordine naționale, în semn de recunoaștere pentru serviciile aduse statului român. Unul dintre cei mai tenace negociatori ai României cu cel de-al Treilea Reich, Mircea Vulcănescu a reușit, între 1941 și 1944, să obțină pentru Banca Națională a României 8 vagoane de aur (confiscate de URSS după 23 august 1944).
Închis la Aiud, în condiții sub-umane, Mircea Vulcănescu a ținut o serie de conferințe considerate subversive de torționari, pentru că le menținea oamenilor moralul.

Vulcănescu a murit pe 28 octombrie 1952, bolnav de plămâni. Șeful temnicerilor de la Aiud l-a pedepsit mutându-l din celula condamnaților într-o celulă din cetățuia închisorii, în care a petrecut o noapte pe un ger de -20 de grade.
Avea 48 de ani și a lăsat un îndemn: „Să nu ne răzbunați!"
A locuit pe strada Popa Soare, la nr. 16 A.
Academicienii Răzvan Theodorescu și Bogdan Simionescu au protestat în 2022 împotriva demolării bustului lui Mircea Vulcănescu din Sectorul 4 din București.
***
Figura imberb-surâzătoare a eroului Vulcănescu se poate justifica prin recunoașterea supraviețuirii lui simbolice dincolo de martirajul său fizic, ca memorie vie a faptului că sacrificiul poate birui supliciul, umanitatea poate învinge, în cele din urmă sălbăticia, violența. Sarcina acelegerii va fi fost, fără îndoială, dificilă, iar ipostazul oferit poate fi acceptat ca atare, chiar dacă statura personajului este una mult mai complexă. (c.h.)

PERSONALITĂȚI STRĂINE

Napoleon al III-lea
Charles-Louis-Napoléon Bonaparte (n. 20 aprilie 1808 — d. 9 ianuarie 1873) a fost primul președinte al celei de a 2-a Republici Franceze în 1848 și a devenit apoi, în urma unei lovituri de stat din 1851 și al unui plebiscit din noiembrie 1852, al doilea Împărat al francezilor, sub numele de Napoléon al III-lea.
În timpul domniei lui Napoleon, părinții lui Louis-Napoléon au fost numiți rege și regină a statului marionetă al Franței, Regatul Olandei. După înfrângerea militară a lui Napoleon I, deportarea sa în 1815 și restaurarea monarhiei Bourbonilor în Franța, toți membrii dinastiei Bonaparte au fost forțați să plece în exil. Louis-Napoléon a ajuns în Elveția, unde a locuit cu mama sa la Castelul Arenenberg din cantonul Thurgau, apoi în Germania, unde a frecventat gimnaziul de la Augsburg, Bavaria.
Louis-Napoléon s-a întors în Franța în octombrie 1836, și a încercat să inițieze la Strasbourg o lovitură de stat prin care să reinstaureze imperiul. A fost însă arestat și s-a întors în exil în Elveția. Pentru a evita un război, Louis-Napoléon a părăsit Elveția pentru America Centrală. Între 1838 și 1839 Louis-Napoléon a stat la Londra. Astăzi, clădirea este numită „Casa Napoleon".
După Revoluția din 1848 i-a fost permisă întoarcerea la Paris, reușind să fie ales în Adunarea Națională în septembrie 1848. Pe 10 decembrie 1848, Napoleon a fost ales Președinte al

Republicii Franceze, iar prin lovitura de stat din 2 decembrie 1851 el a primit titlul de „principe-președinte” și puteri dictatoriale, fiindu-i stabilit un mandat de zece ani (decizii confirmate prin plebiscitul din 21-22 decembrie).
Exact după un an de la lovitura sa de stat și la 48 de ani de la încoronarea unchiului său, Charles-Louis-Napoléon a devenit împărat al francezilor, cu numele Napoleon al III-lea, pe data de 2 decembrie 1852, investire validată de un nou plebiscit (21–22 noiembrie 1852). Epoca celui de-al doilea Imperiu Francez este caracterizată de o industrializare rapidă și de modernizarea instituțiilor economice și administrative ale statului. După războiul din Crimeea (1854-1856) și implicarea în unificarea Italiei Franța a redevenit o mare putere europeană.
În urma înfrângerii de la Sedan împăratul a căzut, pe data de 1 septembrie 1870, în captivitate germană și a fost închis în castelul Wilhelmshöhe din Kassel.
După eliberarea din detenție la data de 19 martie 1871, Napoleon III s-a stabilit la Chislehurst, unde a decedat la data de 9 ianuarie 1873.

***

Monumentul este elegant și remarcabil prin știința expunerii, păstrând și transmițînd ideea de reprezentare de aparat, mai ales prin frontalitatea „obligatorie” – există un traseu unic de apropiere, creat și pus în operă special pentru a exprima contactul cu o efigie de tip imperial. Din păcate restricționat ca acces pentru public, incinta poate constitui un model de amenajare de monument de artă publică pentru importantele personalități ale țării. (c.h.)

.....

Papa Francisc

(născut Jorge Mario Bergoglio, n. 17 decembrie 1936, Flores(d), Buenos Aires, Argentina) este al 266-lea episcop al Romei și papă al Bisericii Catolice, ales la 13 martie 2013 de către conclavul cardinalilor. Din 1998 a fost arhiepiscop de Buenos Aires. Este primul papă neeuropean după papa Grigore al III-lea (731–741). De asemenea, este primul papă originar de pe continentul american și primul papă iezuit.
Jorge Mario Bergoglio a intrat în Societatea lui Isus la 11 martie 1958 și a studiat pentru a deveni preot la seminarul iezuit în cartierul Villa Devoto din Buenos Aires. În 1960 Bergoglio a obținut o licențiere în filosofie de la Colegiul Maximo San Jose din San Miguel; în 1964 și 1965, a predat literatura și psihologia la Colegio de la Inmaculada, un liceu în provincia Santa Fe, Argentina, iar în 1966 el a predat cursuri de același fel la Colegio del Salvador din Buenos Aires.
A fost hirotonit preot în data de 13 decembrie 1969.

În consistoriul din 21 februarie 2001 papa Ioan Paul al II-lea l-a ridicat la demnitatea de cardinal. Slujba de inaugurare a pontificatului său a avut loc la 19 martie 2013. La această slujbă a participat și patriarhul Bartolomeu I al Constantinopolului. Prezența patriarhului de Constantinopol a constituit o premieră pentru epoca modernă.
Papa Francisc vorbește cursiv următoarele limbi: spaniolă, limba oficială a Argentinei, italiana – limba maternă a părinților –, engleza, franceza, latina, germana, limbă în care și-a redactat teza de filosofie. Posedă noțiuni de limbă portugheză. În domeniul literar, Jorge Bergoglio apreciază cel mai mult scriitorii Friedrich Hölderlin, Jorge Luis Borges și Feodor Mihailovici Dostoievski. Îi plac de asemenea filmele neorealismului italian. Iubește fotbalul și este susținătorul echipei argentiniene San Lorenzo de Almagro din Primera División de Argentina.
La 24 noiembrie 2017, papa Francisc a fost ales membru de onoare al Academiei Române.
În perioada 31 mai – 2 iunie 2019 a avut loc vizita papei Francisc în România, sub genericul „Să mergem împreună!". În data de 2 iunie 2019 a prezidat pe Câmpia Libertății din Blaj slujba de beatificare a episcopului Valeriu Traian Frențiu și a însoțitorilor acestuia, morți în închisorile comuniste.

***

Bustul, care ocupă inteligent un spațiu rezidual pe Bd. Schitu Măgureanu, la baza pantei, a beneficiat de o la fel de inteligentă „plantare", care îl face vizibil din mai multe direcții. Dealtfel, ansamblul în sine susține, prin câteva atente exploatări estetice, această „mai-bună" vizibilitate: masivitatea unitară a soclului, evazarea mantiei peste marginile elegantului piedestal. Chipul papei este particularizat de un zâmbet difuz, deodată optimist și circumspect. (c.h.)

.....

Papa Ioan Paul al II-lea

născut Karol Józef Wojtyła, (n. 18 mai 1920, Wadowice, Polonia – d. 2 aprilie 2005, Vatican) a fost al două sute șaizeci și patrulea papă al Bisericii Catolice și episcop al Romei din 16 octombrie 1978 până la moartea sa. A fost primul papă de altă origine decât cea italiană de la papa Adrian al VI-lea, adică din 1522.
Pontificatul său de 26 ani (octombrie 1978 – aprilie 2005) este considerat al treilea ca durată din istoria Bisericii Catolice, în urma Sfântului Petru (estimat între 34 și 37 ani) și a lui Pius al IX-lea (31 ani).
Din anul 1942 a urmat studii universitare de teologie la Cracovia. La 1 noiembrie 1946 a fost hirotonit preot, la Cracovia. La scurt timp după aceea, a fost trimis la Roma, unde a studiat, la

Universitatea Papală Angelicum, sub îndrumarea profesorului Réginald Garrigou-Lagrange.
În 1948 a obținut doctoratul în teologie cu o teză despre „Credința în gândirea Sfântului Ioan al Crucii".Reîntors în Polonia, deține mai multe parohii în Cracovia și obține în acest timp doctoratul în Filosofie cu o teză despre filosoful german Max Scheler. În 1953 i se încredințează catedra de teologie morală și etică socială la Facultatea de Teologie din Cracovia. Când aceasta a fost desființată, în 1954, a fost numit profesor de Etică la Universitatea Catolică din Lublin. La Lublin a fondat un institut de morală creștină, pe care l-a condus până în 1978.
În calitate de episcop auxiliar de Cracovia a participat la lucrările Conciliului Vatican II. A făcut parte din comisia de redactare a constituției Gaudium et Spes și la comisia de redactare a declarației Dignitatis Humanae, despre libertatea religioasă.
Imediat după decesul papei Ioan Paul I (aflat în scaunul papal în intervalul august-septembrie 1978), a fost ales papă la 16 octombrie 1978, cel de-al două sute șaizeci și patrulea urmaș al Sfântului Petru. A luat numele de Ioan Paul al II-lea și a fost încoronat ca Suveran Pontif la 22 octombrie 1978. Este primul papă polonez din istorie.
În zilele de 7, 8 și 9 mai 1999 s-a aflat în România, unde a avut contacte cu personalitățile locale ale Bisericii Ortodoxe. La Liturghia Pontificală celebrată în Catedrala Sf. Iosif din București l-a îmbrățișat pe cardinalul Alexandru Todea, aflat în scaunul cu rotile. În octombrie 2002 a avut loc calda primire la Vatican a patriarhului Teoctist.
În martie 2000 a efectuat o călătorie la Ierusalim, unde a vizitat așezământul „Yad Vashem" în memoria victimelor Holocaustului și s-a recules la Zidul Plângerii. A fost primul papă care a vizitat o sinagogă (în Roma) și o moschee (Marea Moschee din Damasc, Siria).
Încă din timpul vieții (în 2001), Papa Ioan Paul al II-lea a fost ales membru de onoare al Academiei Române.

***

La 1 august 2011, în București, a fost dezvelit și sfințit un bust al Fericitului Ioan Paul al II-lea, Papă. Monumentul se află în apropierea sediului Nunțiaturii Apostolice din București, în Piața Constantin Stahi, la intersecția dintre strada Constantin Stahi și Bulevardul Schitu Măgureanu. Sculptura, realizată în bronz, este opera sculptorului sloven de origine bosniacă Mirsad Begie, considerat unul dintre cei mai cunoscuți și apreciați artiști din Slovenia.
Monumentul are un soclu de o calitate morfologică și volumetrică excepționale, care exaltă calitatea bustului, care lasă să transpară înainte de toate calitatea umană a omului, iubirea sa proverbială față de semeni, îngăduința și înțelegerea sa pentru slăbiciunile umane. (c.h.)

Kemal Mustafa Ataturk

(n. 1881, Salonic, Imperiul Otoman – d. 10 noiembrie 1938, Beşiktaş(d), İstanbul, Turcia) a fost un militar și politician turc, născut în Macedonia, fondatorul și primul președinte al Republicii Turcia. A studiat la Academia militară din Monastir (azi Bitola) din 1895, absolvind ca locotenent în 1904 și apoi a fost trimis în Damasc. La academia militară, Mustafa s-a concentrat pe studiul materiilor de specialitate, dar și pe studiul politicii. A învățat franceza, apoi germana, fiind atras de ideile occidentale.
Când Imperiul Otoman a intrat în război de partea Germaniei, Kemal a fost trimis la Rodosto (azi Tekirdag), la Marea Marmara. Zona de comandă includea din nou zona Gallipoli, fiind comandantul care a respins debarcările Antantei de la Gallipoli în aprilie 1915, devenind erou național și acordându-i-se titlul de „Paşa" (comandant). De asemenea, ca urmare a evenimentelor petrecute la Gallipoli, generalul Liman von Sanders (alături de care a obținut marea victorie) l-a decorat pe Mustafa pe 23 mai cu Crucea de Fier, fiind totodată promovat la gradul de albay (colonel) la data de 1 iunie 1915. A comandat Armata a 7-a din Palestina și Siria.
Istoria modernă a Turciei se consideră că a început pe 19 mai 1919, când Kemal a ajuns în Anatolia. Abandonând misiunea de a „restabili ordinea", el a fondat o mișcare naționalistă turcă cu baza la Ankara. în aprilie 1920 un parlament provizoriu din Ankara i-a oferit titlul de președinte al Adunării Naționale. Același parlament a respins Tratatul de la Sèvres, Kemal declanșând un război patriotic pentru a alunga forțele militare engleze, franceze, italiene, armene și grecești din Turcia. Englezii, francezii și italienii au recunoscut în cele din urmă regimul său și s-au retras (în urma confruntărilor militare câștigate de către turci). În 1923 Tratatul de la Lausanne a fost ratificat de guvernul lui Kemal.
Republica Turcia a fost fondată pe 29 octombrie 1923, iar Kemal a fost ales primul președinte al țării. În practică a fost un dictator moderat, deși a impus multe reforme cu caracter democratic. Kemal avea un program încorporat în deviza partidului său (Partidul Republican al Poporului), constând în „șase săgeți": republicanism, naționalism, secularism, populism, etatism și revoluție. Baza programului său era planul de secularizare și modernizare a Turciei.
Califatul a fost abolit în martie 1924, școlile religioase au fost desființate în același timp și legea musulmană (Șaria) a fost desființată, fiind înlocuită de codul civil elvețian, codul penal italian și codul comercial german. Egalitatea femeilor a fost încurajată după căsătoria lui Mustafa Kemal cu o femeie educată, Latife Hanım, în 1923 (au divorțat în 1925). Legalizarea ei a început prin adoptarea unor legi. În decembrie 1934, femeilor li s-a dat voie să voteze pentru membri din parlament și să dețină locuri în parlament.

Kemal a văzut fezul (pălăria otomană) ca un simbol al feudalismului și a interzis-o.
Cea mai revoluționară reformă a fost înlocuirea alfabetului arab cu alfabetul latin, în 1928.
În 1934 o lege i-a forțat pe turci să-și adopte nume de familie în stil vestic. Adunarea i-a dat lui Kemal titlul de „Atatürk", însemnând „tatăl turcilor".

***

Simetria perfectă a monumentului atinge un prag stingheritor de artificialitate atunci când se vădește că ea se continuă ca principiu estetic și în cazul figurii, semn că efigia dorită este mai curând indice ideologic decât monument comemorativ. Personajul uman a fost cu totul absorbit de vocația reprezentațională asumată - cea de militar, om politic, personaj istoric. (c.h.)

.....

Miguel de Cervantes Saavedra
(n. 29 septembrie 1547, Alcalá de Henares, Coroana Castiliei – d. 22 aprilie 1616, Madrid, Madrid(d), Spania) a fost un romancier, poet și dramaturg spaniol, considerat simbolul literaturii spaniole, autorul celebrului roman *Iscusitul hidalgo Don Quijote de La Mancha* sau, prescurtat: *Don Quijote de La Mancha*, în spaniolă *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, („hidalgo" este un reprezentant al micii nobilimi) pe care mulți critici literari l-au considerat primul roman modern și una din cele mai valoroase opere ale literaturii universale. A fost supranumit „Principele ingeniozității".
Pe 7 octombrie 1571 a participat în bătălia de la Lepanto, în cadrul armatei creștine condusă de don Juan de Austria, făcând acte de mare bravură. În timp ce se întorcea din Napoli (1575) în Spania la bordul galerei Sol, o flotă turcească de dimensiuni reduse i-a făcut prizonieri pe Miguel de Cervantes și pe fratele său Rodrigo pe 26 septembrie 1575, în zona a ceea ce în prezent se numește Costa Brava, și au fost duși în Algeria. Cervantes a fost vândut ca sclav.
În luna mai a anului 1580, au ajuns în Algeria doi reprezentanți ai ordinului creștin denumit „Părinții trinitari", care se ocupa cu eliberarea deținuților, uneori acceptând să fie luați ei înșiși deținuți în schimbul eliberării captivilor. Era vorba de călugării Antonio de la Bella și Juan Gil, care dispuneau de doar 300 sute de escudos, a încercat să-l elibereze pe Cervantes, pentru care se cerea însă 500. Călugărul a făcut apel la negustorii creștini prezenți în zonă pentru a strânge suma care lipsea. A reușit tocmai când guvernatorul se pregătea să plece spre Constantinopol, pe 19 septembrie 1580 Cervantes fiind eliberat. Ajuns în Spania pe 24 octombrie, a staționat un timp la Valencia, iar în luna noiembrie sau decembrie s-a întors, împreună cu familia sa, la Madrid.
Din 1604 se instalează la Valladolid (pe atunci Curtea Regală a lui Filip al III-lea al Spaniei), iar în

1605 reușește să publice prima parte din opera sa principală, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ea a marcat începutul realismului ca estetică literară și a creat specia denumită roman modern, un roman polifonic, ce va avea o influență remarcabilă, prin cultivarea a ceea ce s-a numit „o scriere dezlănțuită", în care artistul se poate manifesta „epic, liric, tragic, comic", cu o aparentă ingenuitate, parodiind toate genurile literare. A doua parte, *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, apare în 1615. Ambele cărți îi permit autorului să intre în istoria literaturii universale și îl transformă într-un autor canonic al literaturii occidentale, alături de Dante, Shakespeare, Michel de Montaigne sau Goethe.

***

Cizelat în piatră, cu o expresie ceremonios-meditativă pe chip, într-un costum renascentist migălit cu bucuria detaliilor, bustul (opera lui Jalea, n.n.) făcea parte din zestrea de monumente a Parcului Herăstrău. Adus aici, a fost scos din anonimat. (Dimitriu, 2010: 138)

Cervantes, punct central al Pieței Spaniei, este înfățișat aici mai curând sub atributul noblețeii lui, în postură de cavaler. Haina ce îi acoperă brațul stâng (afectat de rănile primite pe câmpul de luptă) construiește o simetrie imperfectă a bustului și poate fi considerată un obiect simbolic de investitură, ca recunoaștere a meritelor sale militare. Atributul celebrității sale scriitoricești pare sugerat de mina sceptică și de privirea scrutătoare, cercetătoare, însingurată și auto-ironică a aventurierului. (c.h.)

.....

Alexandr Dubcek

(n. 27 noiembrie 1921, Uhrovec, Cehoslovacia – d. 7 noiembrie 1992, Praga, Cehoslovacia) a fost un om politic slovac și conducător, pentru scurt timp, al Cehoslovaciei (1968–1969).

După război, Dubcek a urcat în mod constant în ierarhia de conducere a Cehoslovaciei Comuniste. A fost în perioada 1951–1955 membru al Adunării Naționale, parlamentul Republicii Socialiste Cehoslovace. În 1953 a fost trimis la Colegiul Politic din Moscova, pe care l-a absolvit în 1958. În 1955 a devenit membru al Comitetului Central al Partidului Comunist Slovac, iar în 1962 membru al Prezidiului. În 1958 a fost ales membru al Comitetului Central al Partidului Comunist din Cehoslovacia, activând ca secretar (1960–1962) și ca membru al Prezidiului (din 1962). În perioada 1960–1968, el a mai fost ales încă o dată membru al Adunării Naționale.

Perioada de după căderea lui Novotný a devenit cunoscută sub numele de Primăvara de la Praga. În acest timp, Dubček și alți reformatori au încercat să liberalizeze guvernarea comunistă și să creeze un „socialism cu față umană". Deși acest lucru a slăbit influența partidului în țară, Dubček a

rămas un comunist devotat și a încercat să păstreze rolul conducător al partidului.
Dubček a încercat să reformeze Republica Socialistă Cehoslovacă prin Primăvara de la Praga, dar a fost forțat să demisioneze în urma invadării Cehoslovaciei de către armatele țărilor membre ale Tratatului de la Varșovia. În timpul războiului, Alexander Dubček a aderat la Partidul Comunist din Slovacia (KSS), care a fost creat după formarea statului slovac și s-a transformat în 1948 în filiala slovacă a Partidului Comunist din Cehoslovacia (KSČ).
Mai târziu, după răsturnarea guvernului în 1989, Dubček a fost președinte al Adunării Federale a Cehoslovaciei, parlamentul țării. Tot în 1989 Parlamentul European i-a decernat lui Dubček „Premiul Saharov pentru libertate de gândire".
În timpul Revoluției de Catifea din 1989, el a sprijinit Publicul împotriva Violenței (VPN) și Forumul Civic. În noaptea de 24 noiembrie, Dubček a apărut împreună cu Václav Havel într-un balcon cu vedere la Piața Wenceslas, fiind întâmpinat cu aplauze zgomotoase de mulțimea de protestatari din piață și ovaționat ca un simbol al libertății democratice.
În momentul răsturnării conducerii comuniste, Dubček a descris Revoluția de Catifea ca o victorie a ideii socialismului uman pe care o promovase el. În 1990 a primit Premiul Umanist Internațional din partea International Humanist and Ethical Union.

***

Deși biografia îl prezintă ca pe un ins format de și atașat de ideologia comunistă, pe care o dorea reformată, Dubcek a fost comemorat ca fiind cel care pregătise societatea cehoslovacă pentru transformare și mai ales ca părinte al Primăverii de la Praga, ca promotor al uui incipit de democrație. Monumentul, ce ne oferă un *facies* marcat de politic și de retorică oficială, este remarcabil pentru fragilitatea pe care o exprimă, ca și pentru surpriza totală a amplasării lui. (c.h.)

.....

Léopold Sédar Senghor
(n. 9 octombrie 1906, Joal-Fadiouth(d), Regiunea Thiès, Senegal – d. 20 decembrie 2001, Verson, Basse-Normandie, Franța) a fost scriitor senegalez, politician și teoretician cultural, poet, critic literar, eseist, autor de texte politice.
A fost primul președinte al Senegalului (1960 – 1980) și primul african care a făcut parte din Academia franceză.
Împreună cu Aimé Césaire și Léon Damas, a fost co-fondator al conceptului de Negritudine, mișcare pentru afirmare în plan mondial a valorilor specific africane, având ca punct de pornire personalitatea omului de rasă negridă. Tot Sédar Senghor este inițiatorul mișcării francofone.

***

Monumentul este unul dintre foarte puținele din București care oferă privitorului un înscris (o legendă) într-o altă limbă decât româna. Ca mărime, raportat la ansamblul monumentului, bustul este prea mic comparativ cu soclul, iar monumentul în ansamblul său este aproape pitic comparativ cu dimensiunile așa-zisei piețe. Afară de indiciile vestimentare, nimic nu ni-l prezintă pe importantul om de cultură, inițiator de dialog și comunicare. (c.h.)

.....

Eleftherios Venizelos

(numele complet Elefthérios Kyriákou Venizélos, în limba greacă: Ελευθέριος Κυριάκου Βενιζέλος; n. 23 august 1864, Mournies, Creta, Grecia – d. 18 martie 1936, Paris, Franța) a fost un revoluționar elen, om de stat remarcabil și lider carismatic de la începutul secolului al XX-lea.

În 1881 a fost admis la Universitatea din Atena, la facultatea de drept. S-a reîntors în Creta în 1886 și a lucrat ca avocat la Chania. De-a lungul întregii sale vieți, Eleftherios s-a dovedit un tip studios și și-a îmbogățit continuu cunoștințele de engleză, italiană, germană și franceză.

Venizelos a ocupat funcția de premier al Greciei în perioadele 1910–1920 și 1928–1932.

Venizelos a avut o asemenea influență asupra afacerilor interne și externe ale Greciei, încât este considerat „făuritorul Greciei moderne" și a fost supranumit „Etnarhul".

Mai înainte de izbucnirea Războaielor Balcanice din 1912–1913, Venizelos a jucat un rol de primă importanță în acceptarea Greciei în Liga Balcanică, o alianță a statelor din regiune împotriva Imperiului Otoman. Venizelos a reușit prin manevre diplomatice să dubleze practic suprafața și populația regatului, în timpul mandatelor sale reușindu-se eliberarea Macedoniei, Epirului și celei mai mari părți a insulelor din Marea Egee. El a reușit să alieze Grecia cu Antanta în timpul Primului Război Mondial (1914–1918). Realizarea majoră a lui Venizelos din politica externă a anilor 1925-1930 a fost reconcilierea cu Turcia.

Venizelos și-a exprimat dorință de îmbunătățire a relațiilor cu fostul inamic chiar înaintea de victoria sa în alegeri, într-un discurs ținut la Salonic pe 23 iulie 1928. La 11 zile după preluarea puterii, el a trimis o scrisoare primului ministru Ismet Inonu și ministrului afacerilor externe ale Turciei Tevfik Rüştü, prin care declara că Grecia nu are pretenții teritoriale față de vecinul ei. Inonu a răspuns pozitiv la această scrisoare, iar Italia și-a arătat disponibilitatea să medieze între cele două țări. Negocierile au fost întârziate de problema complicată a proprietăților cetățenilor strămutați. În cele din urmă, cele două părți au ajuns la o înțelegere pe 30 aprilie 1930. Pe 25 octombrie, Venizelos a făcut o vizită în Turcia, în timpul căreia a semnat tratatul de prietenie cu fostul inamic. Mai mult chiar, Venizelos a propus numele lui Atatürk pentru Premiul Nobel pentru

Pace pentru anul 1934, evidențiind respectul mutual dintre cei doi lideri. Cancelarul german Hermann Müller descria relațiile greco-turce drept „cea mai mare realizare văzută în Europa de la Marele Război".

***

Bustul contaminează ideea paternă (vezi atitudinea senină, veghetoare) de aceea de lider, de învingător și de făuritor, tradusă imagistic de ideea laurilor. Rectangularitatea soclului susține ideea de autoritate și prestanță a personajului.

.....

Ismail Vlora

1844-1919, a fost un om politic albanez, prim ministru, considerat întemeietorul Albaniei.

***

Bustul prezintă varianta de politician european a lui Kemal Vlora, unele fotografii înfățișându-l în costumație tardiv-medievală, tradițională. Corect anatomic, ca fiziognomie, bustul ne prezintă un personaj de expresie orientală, meditativ, dar hotărât, devenit politician prin forța împrejurărilor. (c.h.)

.....

**Notă: pentru realizarea fișelor de personalitate și de monument mai sus-prezentate s-a folosit o selecție de date provenite din volumele

Patrulius, Radu, *Horia Creangă, omul și opera*, Ed. Tehnică, București, 1980
***Arta din România, din preistorie în contemporaneitate*, 2018, Ed. Academiei Române &Ed. Mega, București-Cluj
****Mari arhitecți*, Ed. Meridiane, București, 1971
Enciclopedia marilor personalități din istoria, știința și cultura românească de-a lungul timpului, Ed. Geneze, București, 1999, 2000, 2001, vol. I-III
și wikipedia.