

SUR L'ÉVOLUTION CONTEMPORAINE DE L'ART MONUMENTAL ROUMAIN

Ioana Vlasiu

L'art roumain du dernier quart de siècle a débuté par la réfutation délibérée de l'intimisme – considéré à cette époque-là exclusivement de la perspective des limitations qu'il apportait tant du point de vue du contenu d'idées que de l'adresse sociale. Quant à la nécessité urgente d'écarter des constrictions, elle avait été plus d'une fois signalée, avec une incontestable clairvoyance, par des artistes engagés, par leurs écrits ou par leurs œuvres, dans la conception artistique même dont ils postulaient la transformation. On avait eu, par conséquent, l'intuition des coordonnées de l'évolution d'après guerre des arts roumains.

Le vaste programme social, découlant inévitablement des transformations politiques survenues après l'acte du 23 août 1944, s'est avéré conforme aux principes généreux qui considéraient que l'art a le pouvoir – mais aussi le devoir – d'être un guide des consciences.

Dès lors allait être statuée une mission que l'art n'a pas cessé de fructifier au cours du dernier quart de siècle: celle d'exercer une influence avisée et immédiate sur des masses aussi larges et aussi variées au point de vue social que possible, de contribuer effectivement à cultiver les vertus civiques et morales d'un peuple décidé à faire œuvre de constructeur. L'art devenait, en tant qu'instrument, ce que dans une paraphrase respectueuse nous pourrions nommer «le faste de choses utiles. . .»¹. Par un processus qui, loin d'être forcé, apparaît tout naturel, la peinture et la sculpture monumentale se sont propulsées au premier plan du programme de développement artistique. C'est ainsi qu'allait s'ouvrir une perspective d'une ampleur jamais encore atteinte par l'art moderne roumain, perspective qui, outre son armature théorique plus haut mentionnée, était, sur le plan matériel, entièrement financée par l'État².

La commande sociale, comme toute nouvelle pratique, devait soulever forcément un certain nombre de problèmes,

dont celui de la conciliation entre le contenu d'idées exigé de l'art et la liberté de l'artiste n'était pas le moindre. Au moment des premières transformations qui ont affecté le domaine de l'art, l'ensemble des thèmes soulignant tout d'abord la fonction «éducative-transformatrice»³ de l'art appuyait d'une façon constante une politique de remémoration, par le truchement des arts plastiques, des époques et des figures grandioses de l'histoire, ainsi que de glorification du présent, en imposant des modalités de visualisation combatives, militantes, synonymes, dans certaines limites toutefois, de la valeur et de l'authenticité mêmes. Cette sixième décennie de notre art, reposant presque exclusivement sur le critère (et parfois, soyons francs, sur l'alibi seulement) de l'accessibilité, exigeait de la part des créateurs un effort conscient de s'objectiver, de se grouper autour d'impératifs très précis de ralliement à ce que, en 1955, préconisait la revue *Arta plastică*, à savoir: «un métier vrai, honnête, un langage clair, expressif, nuancé du dessin, des couleurs, de la composition, des volumes, de la lumière, etc.», un «langage artistique réaliste», sans lequel «ne sauraient être (c'est nous qui soulignons) forgées des images exprimant des idées et des sentiments pro-

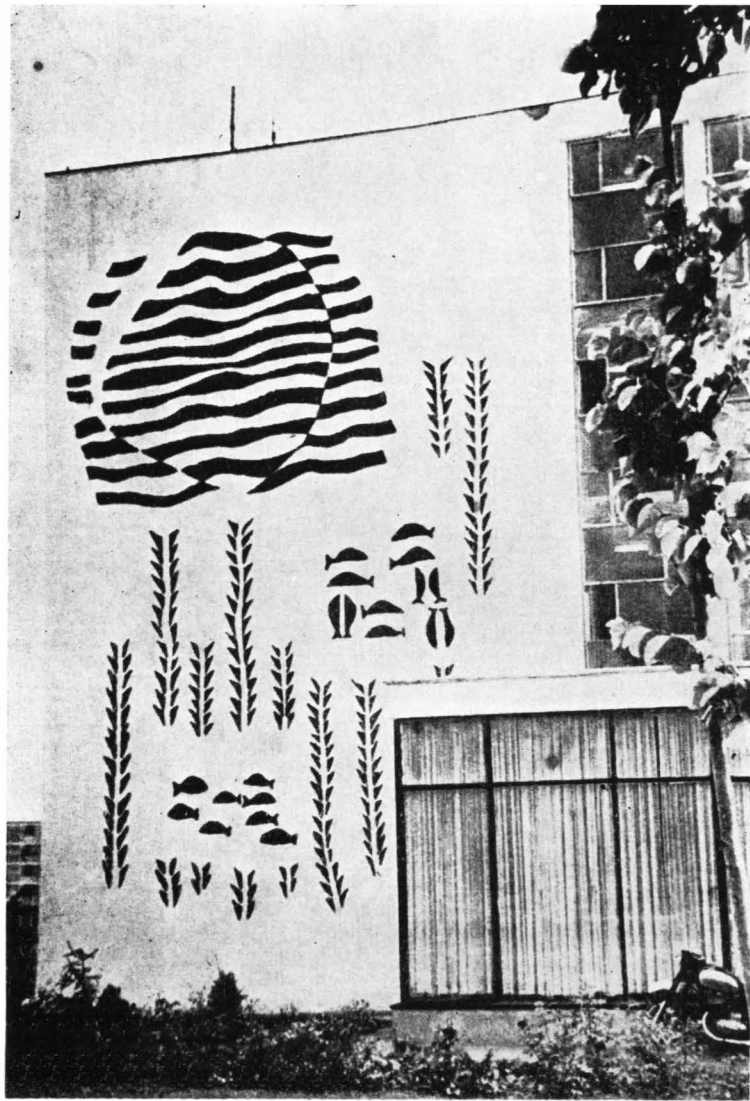


Fig. 1. — Ion Bițan, Virgil Almășanu, Mihai Danu, *Décoration murale, sgraffitte*, Galați.

fonds»⁴. Mais ce problème, envisagé surtout comme modalité d'engager, voire de conditionner, les rapports entre l'artiste et la société est, évidemment, bien plus complexe, le véritable artiste devant surmonter certaines difficultés dans son effort à concevoir l'œuvre d'art exclusivement sous l'aspect de l'efficacité mobilisatrice, de l'adresse sociale en tant que fonction exacerbée de l'art.

D'ailleurs, la constitution d'un langage plastique adéquat à la nouvelle époque a nécessité, comme tout processus en pleine évolution, de longues recherches d'où les erreurs n'ont pas été absentes. Ce furent les directives de principe mêmes

qui parfois ont contribué à l'instauration de certaines confusions, en forçant, ainsi que l'on constatait en 1957, « par des moyens arbitraires et contraires au bon sens, le rythme de la transition d'un art bourgeois individualiste vers un art ayant un grand retentissement public, à caractère social... » ou bien en essayant de transformer l'artiste « d'un jour à l'autre »⁵.

Après quelques expériences éloignées dans le temps, nous assistons, au cours des années 1958—1959, à une concentration de l'intérêt et des efforts vers l'art monumental, notamment vers la peinture murale. On pourrait même parler, pour ces années, d'une première période, une première étape, dans le développement des arts monumentaux, avec ses traits distinctifs, en étroit rapport avec la problématique sur laquelle nous avons insisté, et dont le fonds représentatif d'ouvrages réside dans la décoration des différentes maisons de culture de Bucarest. Considérée dans la perspective actuelle, il serait difficile de trouver dans cette première période des éléments qui sauraient nous justifier à en parler autrement que d'une expérience, d'un premier contact nécessaire des artistes avec les problèmes spécifiques du genre, d'un début d'initiation. Les causes en sont multiples, même en ce qui concerne les maisons de culture auxquelles nous avons fait allusion: l'obligation de décorer un cadre préexistant et qui n'avait pas été conçu à cet effet; le fait qu'un seul édifice était confié, avec l'intention d'être « embelli », à plusieurs artistes. D'où cette forte impression de désordre, de gênante hétérogénéité stylistique et cela, justement dans une période pour laquelle une certaine uniformisation de la pensée créatrice était spécifique.

Une première conclusion pour le futur développement de l'art monumental, outre la nécessité, pléonastique, dirions-nous, d'une collaboration *ab initio* de l'architecte et de l'artiste décorateur — collabo-

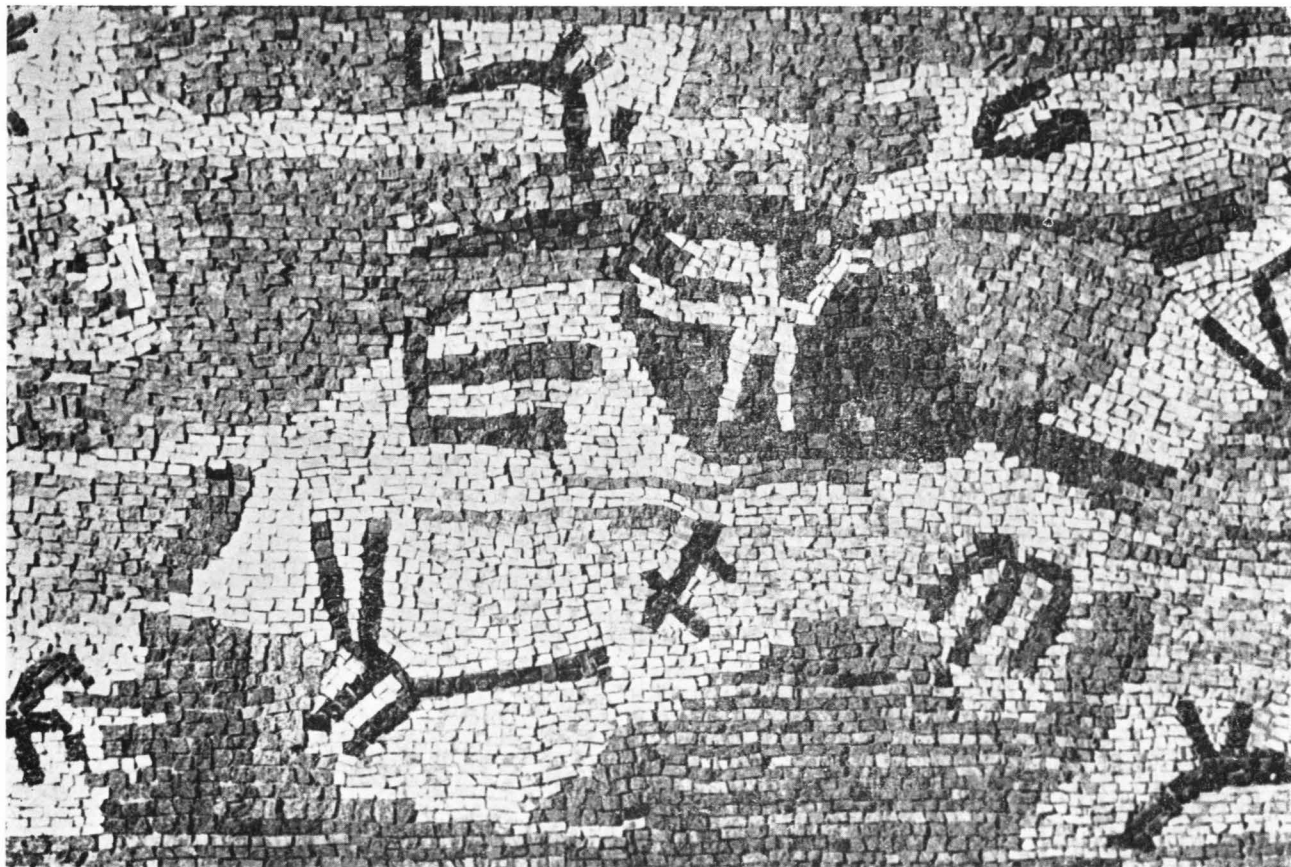


Fig. 2. — Constantin Crăciun, *Décoration murale, mosaïque, Galați*

ration qui aujourd'hui encore s'effectue avec de fréquentes intermittences, sinon d'une manière tout aussi anarchique que durant la sixième décennie — a pu être déduite de l'analyse des moyens d'expression mêmes. On a vite fait de mettre en évidence et de critiquer le caractère descriptif et la platitude des images, l'abondance des détails naturalistes, la naïveté forcée des scènes narratives, la manière didactique et pédante dont est conçue la composition, autant de reflets de la façon peu nuancée de comprendre le problème de l'efficacité militante et celui de la réceptivité artistique. On parlait, ainsi que l'ont démontré des analyses ultérieures, d'une sous-estimation du public, jugé d'après le modèle du contemplateur profane. On risquait de compromettre de la sorte justement le caractère généreux de l'idée de l'éducation par l'art, qui inclut forcément l'éducation esthétique, c'est-à-dire l'affinement de l'esprit

et de la sensibilité du public récepteur *simultanément* à la mobilisation de ses capacités civiques.

Ce qui nous apparaît aujourd'hui comme un truisme — à savoir que l'information, visuelle dans notre cas, n'atteint son but, son maximum d'efficacité qu'au moment où, du point de vue sémantique, elle se constitue en un complexe compact de multiples éléments, reliés entre eux — est devenu à ce moment-là, pour la critique d'art surtout, l'objet d'une campagne soutenue, sa première victime étant, comme on pouvait s'y attendre, le naturalisme en tant que méthode de création. Défini comme une « accumulation de détails insignifiants », un « manque de sélection, une incapacité de distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accidentel »⁶, le naturalisme est dénoncé au nom d'une modalité de représentation qui, en continuant à se maintenir au niveau de la véridicité envers la réalité, doit renoncer

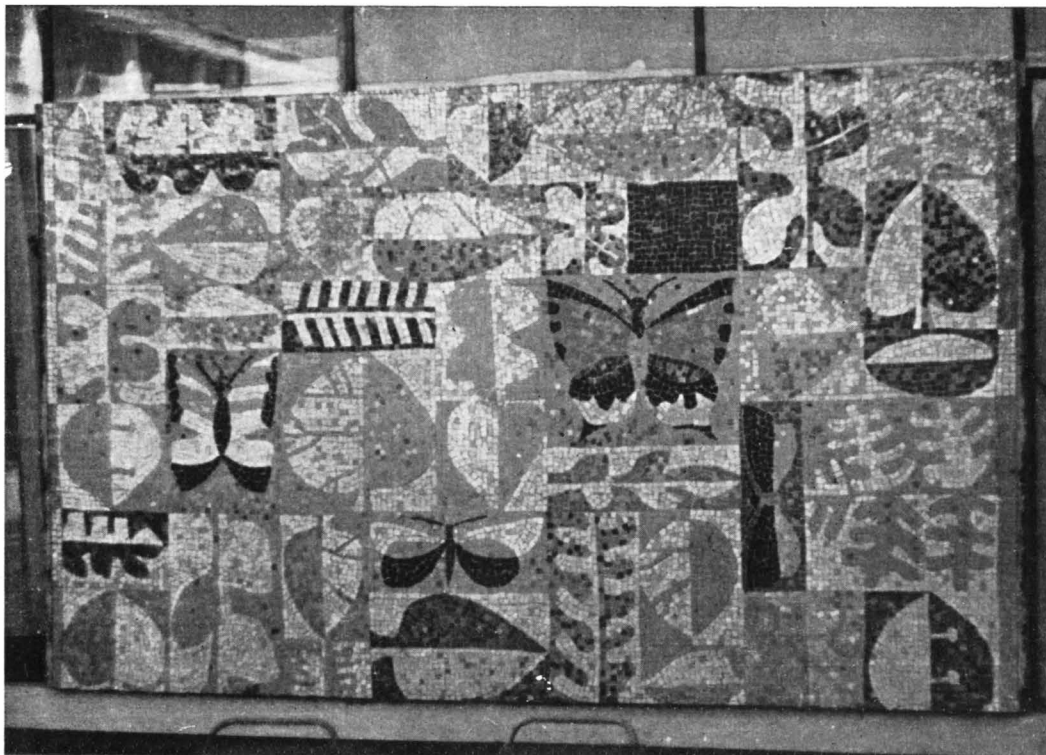


Fig. 3. — Pavel Codiță, *Décoration murale*, mosaïque, Galați.

à l'anecdote et à son caractère illustratif; l'image doit « paraître vivante » mais il nous faut en même temps redécouvrir les lois de la construction formelle, avec leurs virtualités expressives.

Dans ce contexte, où s'esquisse un timide retour à une hiérarchie des valeurs plastiques proprement dites, apparaît, avec une plus grande insistance, la notion de stylisation qui, du moins en ce qui concerne la peinture murale, s'appuyait sur la tradition. On essayait ainsi, en acceptant la stylisation comme nécessité du moment, à introduire des éléments d'une structuration plastique plus osée, moderne en tant qu'opposés à l'orthodoxie du naturalisme: l'acceptation du caractère bi-dimensionnel (donc, implicitement, l'exclusion de la perspective linéaire et du clair-obscur) de l'image murale, ayant pour effet une adhérence plus marquée à la paroi; la composition faite de larges plans clairs (obtenus par la renonciation à toute une série de détails encombrants)

assurant une lecture plus facile et provoquant chez le spectateur une impression plus directe. Le type d'expression préconisé — concis, synthétique — ne devait cependant pas impiéter sur la représentation des valeurs psychologiques, d'où le problème de savoir s'il y a compatibilité entre stylisation et réalisme. La réponse, du moins théorique, était affirmative, et se réclamait de l'exemple de la peinture au temps de la Renaissance, synthèse des principes structuraux de la monumentalité et de la représentation des grandes catégories psychologiques et morales.

Les discussions critiques se préoccupaient — sans toutefois les solutionner, c'est le cas de le dire aussi — des problèmes plus nuancés, comme par exemple des distinctions entre la monumentalité et le caractère décoratif. En dépit des divergences de position qui l'ont dénoncée comme artificielle, cette distinction a été statuée et son acceptation aura des répercussions assez importantes sur une partie

des artistes. Le terme de « décoratif » ayant même acquis une acception péjorative, désignait l'ensemble des modalités désignées couramment à cette époque comme « excès de stylisation », c'est-à-dire l'introduction dans l'interprétation de la forme des éléments du vocabulaire propre au postimpressionnisme ou aux différents courants qui lui ont succédé. De plus, outre cette définition stylistique très approximative, le terme de « décoratif » devenait synonyme de tout art inapte à exprimer les grands idéaux de l'époque, en évoluant en dehors de la sphère des sentiments graves et profonds, ce qui contrevenait en tous points aux exigences d'un art « d'idées ».

Au fond, la dissociation était plutôt arbitrée par une interprétation impropre des termes mêmes mis en discussion et avait le rôle de délimiter l'aire des thèmes majeurs: celle des sujets s'inspirant de l'histoire du passé ou de l'actualité, l'accent étant mis sur la figure humaine. Tout autre type de sujet était exclu de cette sphère du monumental, une dissidence en ce qui concerne le contenu étant immédiatement accusée de conventionnalisme, donc d'art « décoratif ». Selon ce type de raisonnement, la peinture mexicaine était favorablement appréciée du point de vue de l'abondance d'idées qu'elle véhiculait, tandis que son expressionnisme violent était considéré comme une gratuité, un artifice.

Naturellement, comme nous l'avons déjà dit, la confusion des formulations théoriques se répercutèrent d'abord sur les artistes: l'énoncé des simples généralités était déconcertant et le créateur qui le prenait à la lettre risquait de compromettre justement le sens majeur de la mission qui lui avait été confiée par la société.

Les œuvres de sculpture monumentale ne pouvaient non plus éviter le destin de la peinture de cette époque, devant se conformer, à leur tour, à des déficiences théoriques similaires: des exemples

suggestifs en ce sens nous sont fournis en égale mesure par les bustes placés dans différents parcs que par les monuments érigés de par les villes de Roumanie à partir de 1956 environ, date à laquelle fut initiée une action systématique en cette direction.

Par leur conception, les monuments mentionnés se conformaient à leur fonction classique, incontestablement commémorative: elles devaient servir dans le cadre de la collectivité humaine de *memento*, perpétuant dans la conscience des générations le culte des valeurs nationales, afin de susciter et d'exalter leurs sentiments patriotiques. Et le fait d'être placés dans un cadre adéquat — par l'intervention de l'urbaniste — était essentiel justement pour créer une ambiance ayant la force d'attraction et le rayonnement d'un vrai centre spirituel de la ville. S'il y eut parfois des cas où l'on s'est au moins donné la peine de satisfaire à ces exigences, dans les autres cas les monuments ont été placés dans un cadre architectonique préexistant, avec une physionomie propre, en désaccord avec les monuments, cette pratique ayant pour résultat l'apparition de complexes hybrides, où la noblesse des intentions était dénaturée.

Au point de vue de la forme, cette catégorie de monuments s'avère d'une monotonie rigide et dépourvue d'originalité, respectant un schéma commun qui visait à l'équilibration, par un jeu de formes où la symétrie domine — d'une figure centrale, à signification symbolique, avec des groupes de personnages ou de figures isolées d'importance secondaire, adossées au socle, et surchargées parfois de reliefs servant au développement de la narration et dont le rôle consistait à préciser encore davantage la signification attribuée. La réalité nous oblige souvent à constater un fait surprenant: là où la formule n'est pas rachetée par le talent, ces monuments rappellent, par le caractère rhétorique des attitudes et des expres-



Fig. 4. — Ion Bițan, *Volumes décoratifs*, céramique, Galați.

sions, les monuments érigés dans notre pays 30 ou 40 ans auparavant.

Le deuxième moment significatif de l'évolution de l'art monumental roumain est constitué par la vaste action de décoration du littoral, qui a été réalisée dans l'esprit d'une compréhensibilité supérieure du spécifique et de la problématique du genre, avec la réserve, toutefois, que ni à l'occasion tout à fait exceptionnelle de la conception et de la construction de vastes ensembles urbains, la possibilité d'une collaboration immédiate (plan-réalisation) entre l'architecte et le décorateur n'a pas été exploitée d'une façon intégrale et effective. Et, quoiqu'il y aurait encore beaucoup à écrire sur ce problème primordial pour le domaine qui nous occupe, nous devons tout de même admettre que sa solution demeure, hormis quelques exceptions, évidemment, un souhait irréalisé non seulement chez nous mais aussi sur le plan mondial.

En ce qui concerne la décoration du littoral (en tenant compte qu'elle a été effectuée dans plusieurs étapes et qu'elle n'est pas encore parachevée en ce moment), entre ces deux extrêmes, qui sont ou une osmose totale entre les intentions des deux créateurs ou une absolue ignorance réciproque, il y a des phases intermédiaires, avec des résultats intéressants, surtout en ce qui concerne la série des ouvrages dans lesquels les artistes témoignent d'une conception nettement déterminée par les conditions de l'environnement, où devaient s'inscrire: la qualité et l'incidence de la lumière ainsi que la dominante de couleur du milieu naturel ou architectural, son caractère massif ou de fragilité.

D'ailleurs, cette nouvelle attitude ressort aussi des déclarations de l'architecte Anton Dâmbaianu, par exemple, que nous citerons pour la clarté de sa formulation: « Le fait d'intervenir sur ces sur-

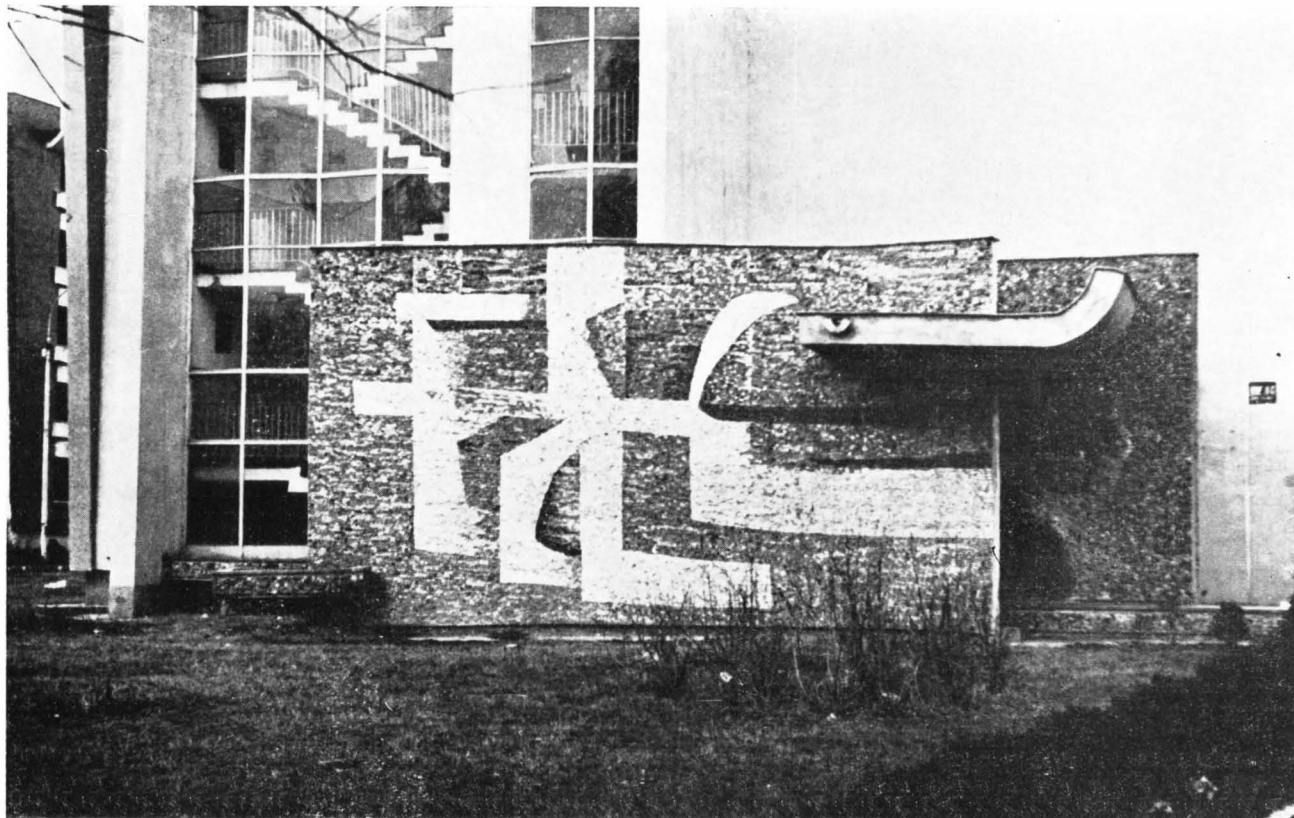


Fig. 5. — Gheorghe Iacob, Viorica Iacob, Mihai Horea, Napoleon Costescu, *Décoration murale, mosaïque, Brăila.*

faces calmes et lumineuses, ces moments de respiration des 'parois architecturales', en y apportant la même intentionnalité que les peintres de la Renaissance, nous apparaît comme un anachronisme, comme un acte dépassé »⁷. Plutôt que de pêcher par leur conformisme envers la Renaissance, une grande partie des ouvrages auxquels nous nous référons tombent dans une autre sorte « d'excès de stylisation » (que nous appellerions, par opposition à la signification du terme « décorative » ayant cours pendant les années '50, « décorativisme » et qui apparaît comme une conséquence de l'adoption d'un point de vue contraire, selon lequel c'est justement le caractère décoratif qui confère à une œuvre les qualités de monumentalité) notamment par une interprétation rudimentaire et stéréotypée de la forme, affichée par plusieurs artistes comme solution « moderne ».

Dans une première étape⁸ de la construction du littoral (les édifices situés à

l'entrée de la station Mamaia) l'architecture présente encore, sous prétexte d'être fonctionnelle, une monotonie des formes dont la véritable cause devrait être cherchée dans une interprétation dogmatique et rigide de cet attribut. N'apportant que très peu de diversité dans la forme architecturale, sa dynamique et son équilibre sont solutionnés selon le schéma très simple, répété dans de nombreux exemplaires, d'un volume développé en hauteur auquel on ajoute une construction basse, qui augmente la surface de construction de l'édifice, en modérant en même temps son élan vertical. D'autres fois on poursuit un contraste, en ce qui concerne la matérialité de la construction, entre le volume vertical qui, même interrompu par des fenêtres, demeure massif, compact, et la forme horizontale, transparente et aérienne, obtenue par l'utilisation intensive du verre, des grandes ouvertures qui facilitent la communication entre l'extérieur et l'intérieur. Les constructions

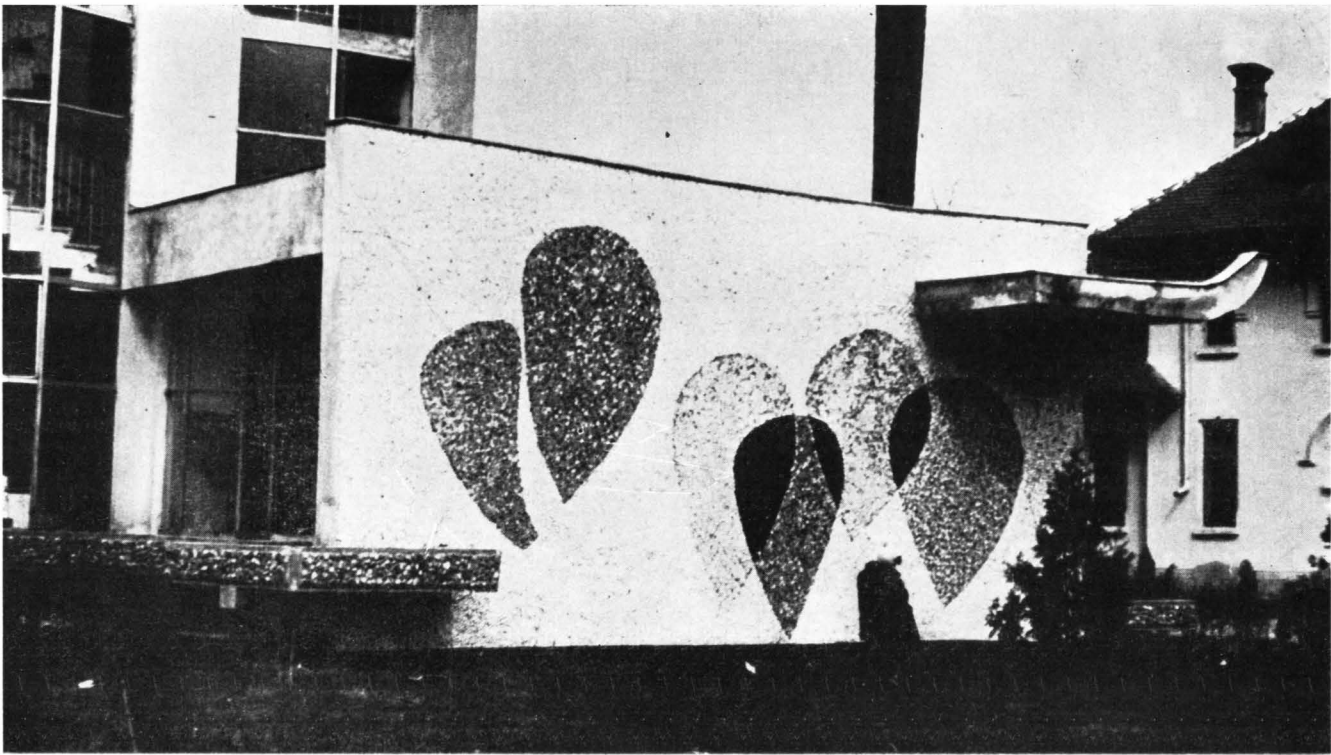


Fig. 6. — Gheorghe Iacob, Viorica Iacob, Mihai Horea, Napoleon Costescu, *Décoration murale*, mosaïque, Brăila.

sont reliées par une bande continue de gazon qui les renferme dans un espace interrompu seulement par endroits de sculptures placées les unes face à la mer, devant les hôtels, les autres à l'arrière, face à la chaussée. La conception urbaniste, notamment le déploiement des constructions sur des tracés parallèles longeant la mer, a été suggérée par le spécifique même du terrain, l'étroite portion de terre sur laquelle est construite Mamaia étant symétriquement bordée par l'eau de la mer et par celle du lac Sinoe. Dans une intention de mimer la symétrie du cadre naturel, la rangée des édifices a été encadrée par ces sculptures, placées le long des hôtels. Beaucoup d'entre elles portent les signatures de Cornel Medrea et de Ada Geo. Les sculptures du premier construisent un espace dominé au point de vue affectif par les sentiments — de large résonance publique — de tendresse, de délicatesse, de chaude et naturelle communion. Les *Torses d'adolescentes*, le *Jeu d'enfants*, la *Maternité* s'imposent par ce manque d'ostentation dans l'expression

qui nous est devenu familier chez Medrea. Avec un mimétisme parodique, les ouvrages de Ada Geo font descendre un certain idéal artistique, valable dans sa forme authentique, au niveau esthétique des bibelots d'un goût douteux, transposés à l'échelle monumentale. Sa *Jeune fille en toboggan*, placée sur le bord du lac Sinoe, sa *Jeune fille assise* sont des exemplaires parmi les plus éloquents en ce sens.

Cependant, l'évolution stylistique de l'art monumental doit être mise en rapport aussi avec d'autres facteurs, notamment avec l'adoption de techniques inédites — plus économiques, plus rapides et plus résistantes que les précédentes, facilitant et même imposant des interprétations novatrices sous l'aspect de la forme, l'abandon de la fresque signifiant, par exemple, aussi l'abandon d'une vision à laquelle elle est organiquement liée. C'est toujours ainsi que pénètre dans la décoration murale une vision à tendances géométriques très répandue, d'une facture simili-cubiste, déterminée parfois par la technique utilisée (grandes plaques

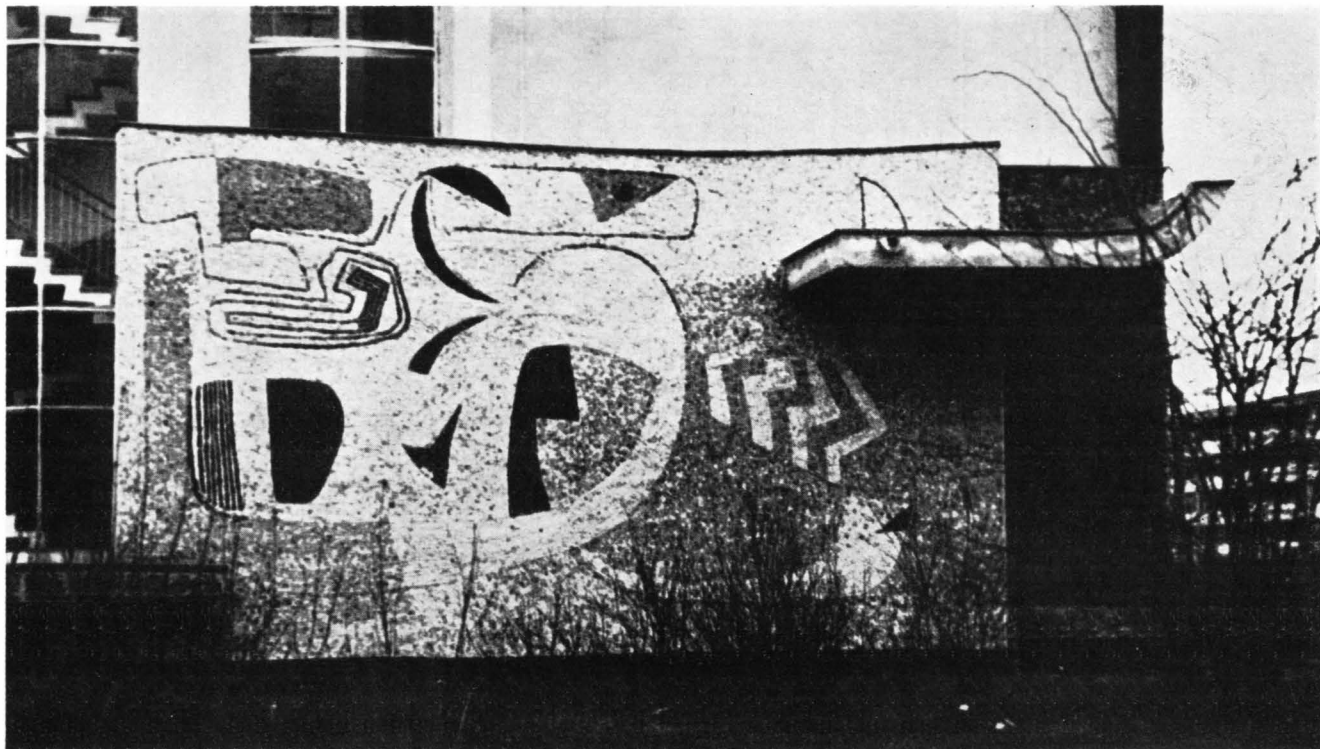


Fig. 7. — Gheorghe Iacob, Viorica Iacob, Mihai Horea, Napoleon Costescu, *Décoration murale, mosaïque, Brăila.*

de céramique), de même que certaines modalités de représentation accréditées dans les arts graphiques sont reprises pour le sgraffite ou pour le vitrail.

D'autre part — et nous ajouterons ce qui suit afin de nous maintenir au principe adopté jusqu'à présent, qui consiste à analyser parallèlement le secteur des écrits théoriques se référant aux arts monumentaux — quoique l'observation des coordonnées stylistiques d'un même artiste qui se consacre en égale mesure à la peinture de chevalet et à celle murale semble naturelle, la légitimité du transfert d'un genre à l'autre a été parfois contestée (même parmi les artistes) au nom du coefficient de spécificité qui les sépare. Néanmoins, même si l'opération de transposition n'est pas des plus simples, et oblige à des métamorphoses parfois substantielles, il n'en est pas moins vrai qu'une série de phénomènes propres à la réalité artistique d'aujourd'hui — une similitude des préoccupations du peintre, du sculpteur, de l'artiste décorateur, la « liquéfaction des frontières » entre les genres,

l'évolution stylistique même — déterminent l'apparition de pareilles solutions nouvelles, qui, dans la période dominée chez nous par l'impressionnisme, par exemple, auraient paru inconcevables.

L'orientation générale de l'art plastique roumain vers une expression lapidaire, d'un caractère très synthétique, se retrouve aussi dans l'art monumental: la narration est abandonnée en faveur du symbole qui tend à élargir sa signification et à devenir, comme image, aussi pregnant et original que possible. Signalons toutefois, comme phénomène secondaire, une certaine insistance sur les mêmes sujets-symboles (telle, par exemple, la stylisation du disque solaire et de la lune, d'après le canon des icônes sur verre), ayant pour résultat une impression de pauvreté de l'invention plastique, une usure provoquée par la répétition, un épuisement maniériste que nous avons appelé « décorativisme ». La réaction qui se produit à un moment donné contre le caractère de cliché du sujet s'avère par conséquent parfaitement justifiée.



Fig. 8. — Paul Vasilescu, *Le chêne de Borzești*, Orașul Gh. Gheorghiu-Dej.

Après le littoral, la construction du quartier Țiglina⁹ de Galați s'impose avant tout comme une expérience de l'urbanisme. La générosité de la conception spatiale, une répartition équilibrée et variée des constructions offraient un cadre adéquat à l'intervention des arts. L'important nombre d'édifices réalisés, mais surtout la problématique de leur décoration — reflétant la situation générale de la peinture et de la sculpture roumaine, engagées à ce moment dans une passionnante investigation des nouvelles modalités d'expression — nous oblige à leur accorder l'attention méritée. Le pro-

cessus de réduction de la forme, qui devait finalement aboutir à l'abstraction, était en plein déroulement et une bonne partie des ouvrages de Galați sont symptomatiques pour cette orientation. En renonçant à la narration et même à l'allégorie, Virgil Almășanu, Ion Bițan, Mihai Danu, auteurs de la décoration des façades des six immeubles situés sur le boulevard principal, recourent à l'idéogramme pour évoquer *L'Industrie*, *La Navigation*, *La Viticulture*, sujets qui, avouons-le, ont été utilisés jusqu'à satiété aussi dans la décoration murale. Le signe de la viticulture sera, évidemment, la vigne avec les grappes de raisins, celui de la navigation, une barque avec la ligne ondulée des flots, celui de l'industrie, la géométrie des échafaudages. On y décèle, cependant, un caractère inédit dans l'interprétation de la forme, une ingénuité et un pittoresque du dessin — cette vision étant essentiellement graphique — et un rythme de la répartition des signes sur la surface qui nous permettent de les distinguer de la masse anodine et amorphe de si nombreux ouvrages d'art monumental. Si les auteurs mentionnés ont eu en vue une composition claire, aérée, équilibrée tout d'abord par la blancheur du mur qui lui sert de fond, Pavel Codiță choisira pour sa mosaïque un procédé opposé d'animation murale. Les plantes et les papillons — en tant que repères figuratifs — servent de modules variables dont l'articulation nous restitue la surface plane, compacte harmonieusement tachetée de noir, de gris, de bleu et de jaune, témoignant en plus d'une réelle compréhension des vertus de la technique choisie.

Tout aussi remarquable nous apparaît la composition de Gheorghe Freiberg, qui porte le titre de circonstance *La Faune et la flore*. La paroi, toujours extérieure, est recouverte de galets, ayant la plasticité spécifique de ce matériau qui agit d'une manière compensatoire dans l'ambiance en béton, métal et verre. Les fragments de peinture quasi-infor-

melle encastrés dans le mur, où nous pouvons identifier, à notre gré, des oiseaux, des poissons, des feuilles et des branches, ne sont pas en contradiction avec le fond, mais au contraire renforcent l'homogénéité de l'image.

Le même processus dissolvant du figuratif apparaît dans le relief des formes en céramique appliquées sur un fond de briques exécuté par Vasile Celmare, ainsi que dans la composition ornementale d'Olga Porumbaru, dont l'élément variable est, cette fois-ci, la dimension et le dessin des plaques en céramique alternées de façon asymétrique.

Jules Perahim, dans sa mosaïque de grandes dimensions qui décore la façade du cinéma, expérimente une formule qui s'avère difficile, en projetant une figure symbolique — en l'occurrence un personnage féminin qui tient dans une main une caméra et dans l'autre un masque — sur un fond à compartiments géométriques. Les deux éléments ne sont pas soudés, ils demeurent étrangers l'un à l'autre, et l'impression finale en est une d'incongruité. L'ouvrage de Petre Balogh — une colonne en travertin placée devant le cinéma, à laquelle sont accrochés une série de menus volumes, supportant des scènes de travail incisées dans la pierre — semble être la réplique sculpturale du même type de conception plastique, une simple juxtaposition d'éléments disparates qui se substituent à la composition harmonique.

Moins présente que la décoration murale dans l'organisation plastique de l'ensemble de Țiglina, la sculpture s'y affirme pourtant, en appelant à d'autres techniques et matériaux généralement inusités pour le plein air, comme par exemple la céramique. Consacrée en tant que matériau et technique de l'art décoratif, la céramique en partageait naturellement le statut, ce qui a permis aux artistes une analyse plus dégagée de la forme. C'est ce que fait Ion Bițan lorsqu'il multiplie le même élément, avec d'impercep-



tibles modifications — formule inédite en 1964 et qui le désigne comme précurseur, dans le milieu roumain, de ce type de modulation dont l'évolution ultérieure est bien connue. Le groupe — aujourd'hui très détérioré — des formes placées directement dans l'herbe, devant un restaurant du quartier Țiglina, est une composition délibérément chaotique, qui pourrait suggérer l'éparpillement des végétales dans la nature. Il s'agit d'un premier exemple de la série de ceux qui se sont succédés

Fig. 9. — Gheorghe Anghel, *Eminescu*, București.

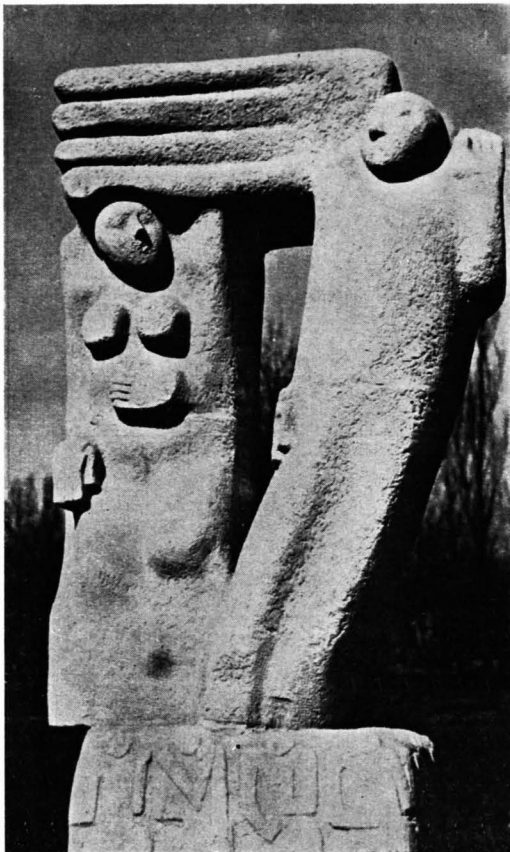


Fig. 10. — Silvia Radu, *Meșterul Manole*, București.

au cours de ces dernières années, de la maléabilité d'un peintre qui s'enhardit à associer à sa propre modalité d'expression celle de l'organisation spatiale des volumes.

C'est toujours ici que nous devons mentionner l'ouvrage de Patriciu Mateescu, *Les Ballerines*, qui se trouve à présent dans la cour du Musée d'art contemporain de Galați, œuvre composée de grands volumes en céramique, aux nettes suggestions figuratives, ayant connu un grand retentissement à l'époque mais qui aujourd'hui nous apparaît plutôt apparentée à la morphologie des produits artisanaux.

Un important ensemble d'architecture et de sculpture, appartenant à la même étape, est représenté par l'hôpital construit en 1964 dans la ville Gheorghe Gheorghiu-Dej. Le fait que les deux parties — l'architecte Emilian Machedon et

les sculpteurs Ion Vlad, Paul Vasilescu¹⁰ et Constantin Popovici — se sont concertées à l'avance a agi comme facteur déterminant pour assurer une conception cohérente du tout. La construction de la façade même a été établie selon la nécessité d'une immense surface orbe, qu'aucun accident ne trouble, destinée, dès le début, à constituer l'écran sur lequel allait être projetée *La Maternité* de Ion Vlad. La sculpture ne détient donc pas un rôle accessoire, d'ornement, mais un rôle essentiel à défaut duquel l'affirmation esthétique de la construction aurait manqué de force de conviction. Les données techniques et stylistiques, capables d'influencer l'expressivité de l'ensemble ainsi conçu et réalisé, ont été strictement observées. Le contraste de couleur et de matériau, entre le blanc crayeux et mat du travertin et le roux doré, éclatant et vibrant du cuivre repoussé, ainsi que la confrontation de la surface plane de l'architecture avec la turgescence des volumes sculptés ne sont pas dus à l'intervention d'un heureux hasard mais constituent des résultats escomptés.

Un moment qui ne saurait être ignoré dans une étude sur la sculpture monumentale roumaine de cette époque et qui apparaît comme une conséquence de la réaction de la critique contre son académisme, fut celui de l'emplacement, en 1966, de la statue d'Eminescu, par Anghel, devant l'Athénée, — solution sinon idéale, du moins pleine de mérite. Le geste, qui à ce moment avait une teinte polémique, entendait imposer d'une façon définitive *d'autres* valeurs esthétiques et exprimait tout d'abord une rupture délibérée avec le conventionnalisme et sa suite d'avatars.

La place de cette statue aurait dû être, comme l'envisageait avec raison Anghel lui-même, devant l'église Crețulescu¹¹, dans cet espace exigü, d'une grave intimité, qui est celle de l'architecture médiévale roumaine, si propice à la contemplation et à la méditation. Il n'y a que dans un cadre

pareil que la subtile expressivité du langage propre à la sculpture d'Anghel aurait pu devenir perceptible, et que la dimension morale du personnage, synonyme dans la pensée d'Anghel à l'authentique valeur humaine, aurait acquis le pouvoir de se propager et de convaincre.

Les années 1966–1967 sont les témoins d'une autre action de proportions imposantes. Ce sont les années où furent installées dans le parc Herăstrău les sculptures *Meșterul Manole*, de Silvia Radu, *Baba Dochia*, de Gheorghe Iliescu-Călinești, *Miorița*, de Ioana Kassargian, *Fata moșului și fata babei*, de Constantin Foamete, *Harap Alb*, de Ion Murnu, *Himera*, de Lie Doina, *Legenda lui Făt Frumos* et *Avânt* de Boris Caragea.

L'intention qui présidait à la constitution de cet ensemble était celle d'offrir un équivalent visuel des légendes et des contes populaires roumains. Il est vrai que l'élément narratif pose à la sculpture des problèmes difficiles qui, pourtant, ont trouvé au cours du temps des solutions heureuses. Mais les préoccupations et les aspirations qui se dégagent de la plupart des directions de la sculpture contemporaine semblent en désaccord avec cette vision possible. Ceci explique, peut-être, l'échec de bon nombre de ces ouvrages.

L'œuvre de Silvia Radu, *Meșterul Manole*, qui fait partie d'un cycle sur ce thème et qui a été présentée en 1967, à l'occasion du colloque Brançuși, est digne d'une attention particulière. Les ouvrages qu'on exposait alors reflétaient l'intérêt, partagé par plusieurs jeunes sculpteurs, pour les problèmes que posait la transition de la représentation de la figure humaine à une architecture de volumes excluant tout repère figuratif, vision qui s'est précisée au cours des années suivantes dans la sculpture de Silvia Radu. Dans l'œuvre du parc Herăstrău, nous trouvons fusionnés d'une manière organique la figure et le cadre qui la renferme, dans une composition qui préfigure la cohésion et

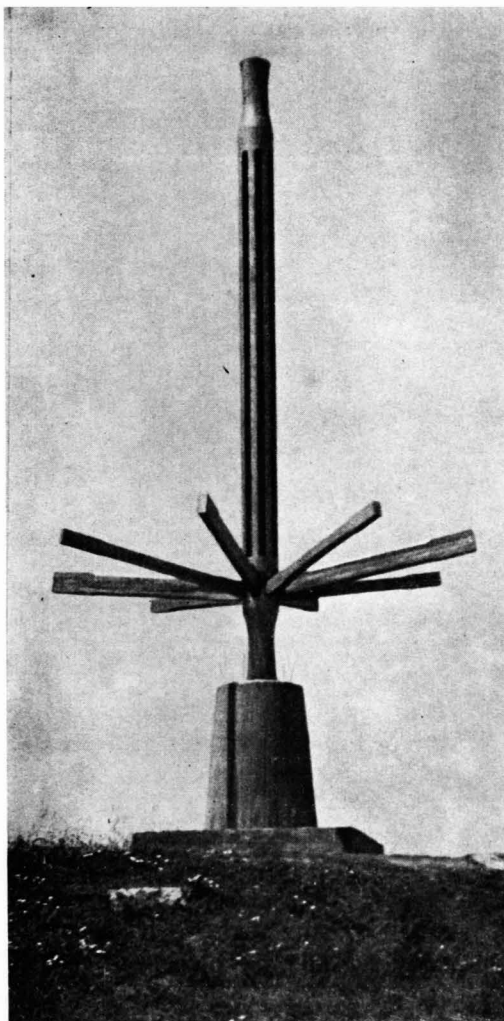


Fig. 11. — George Apostu, *Le Fruit du soleil*, Costinești.

la monumentalité présentes, en dépit des volumes fragmentés, dans sa sculpture ultérieure. La fonction de ce cadre dans l'organisation de l'œuvre est à la fois strictement plastique et symbolique, et nous envoie directement, sans équivoque possible, à la légende.

Pour ce qui est du rapport entre la sculpture et le cadre naturel il nous faut observer la présence, ici comme ailleurs, d'une conviction sous-entendue que la nature peut être à l'infini soumise à l'arbitraire et qu'elle peut même racheter, ne fût-ce qu'en partie, l'échec artistique, quand il se produit. C'est peut-être l'explication du fait que la ville, les rues,

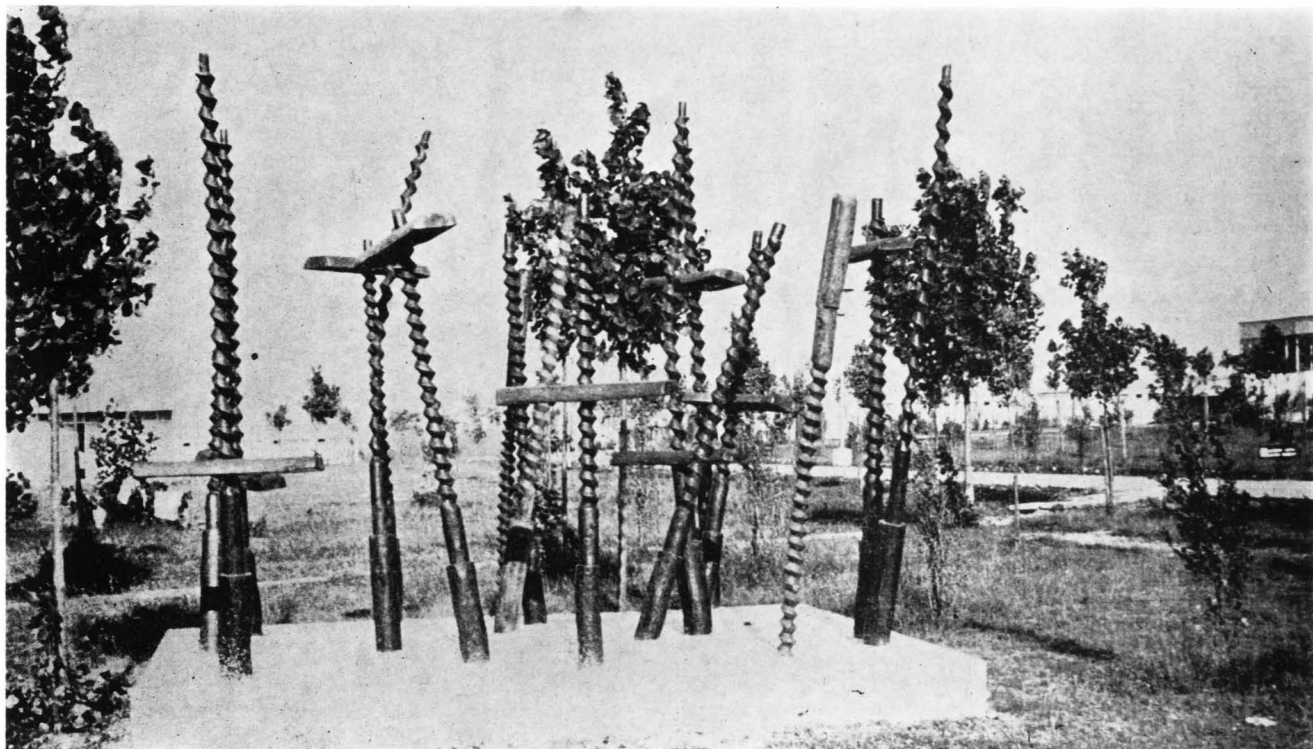


Fig. 12. — George Apostu, *Papillons*, Costinești.

les places continuent à être envisagées avec une trop grande réserve comme des espaces dont on pourrait disposer pour un plus grand déploiement de la sculpture et que les grandes expériences de ce genre ont évités. Le plus important des parcs de sculpture en plein air est celui des collines Măgura, un autre est celui de Balta Albă, à Bucarest. S'il est exact que l'ambiance urbaine exige la coordination d'un plus grand nombre de facteurs, il n'en est pas moins vrai que la nature ne saurait être considérée exclusivement sous l'aspect de sa neutralité.

L'ensemble statuaire qui, dans le même parc, groupe les sculptures de Ion Jalea — *Eminescu*, Ion Vlasiu — *Creangă*, Zoe Băicoianu — *Grigorescu*, Constantin Lucaci — *Luchian*, Romul Ladea — *Sadoveanu*, conçu évidemment dans l'intention d'opposer à la stéréotypie des bustes d'écrivains — installés vers les années '50 et qui, paradoxalement, ont conservé leurs places — une évocation en langage plastique, cette fois-ci, et aucunement soucieuse d'accessoires ves-

timentaires, de quelques éminentes personnalités roumaines, cet ensemble, donc, est désavantagé par la même négligence à délimiter l'espace vital indispensable de chaque sculpture.

La tendance à créer de vastes ensembles d'art manifestée au cours de ces dernières années¹² est le mieux représentée, avec ses réussites mais aussi avec ses échecs, par l'expérience que constitue la décoration du camp de vacances des étudiants à Costinești. Le cadre architectonique, dépourvu de signification artistique, peut être considéré tout au plus comme un élément neutre pour les nécessités d'une conception aux visées si amples. A leur tour, les nombreux ouvrages de sculpture — dont quelques-uns, d'une remarquable valeur, seront remis en question — ont moins l'air de former un ensemble définitif, constitué selon des principes et des normes d'organisation clairs que, plutôt celui d'une exposition improvisée, à caractère temporaire, de sculpture en plein air. On est frappé par l'évidente absence d'une conception directrice, d'une

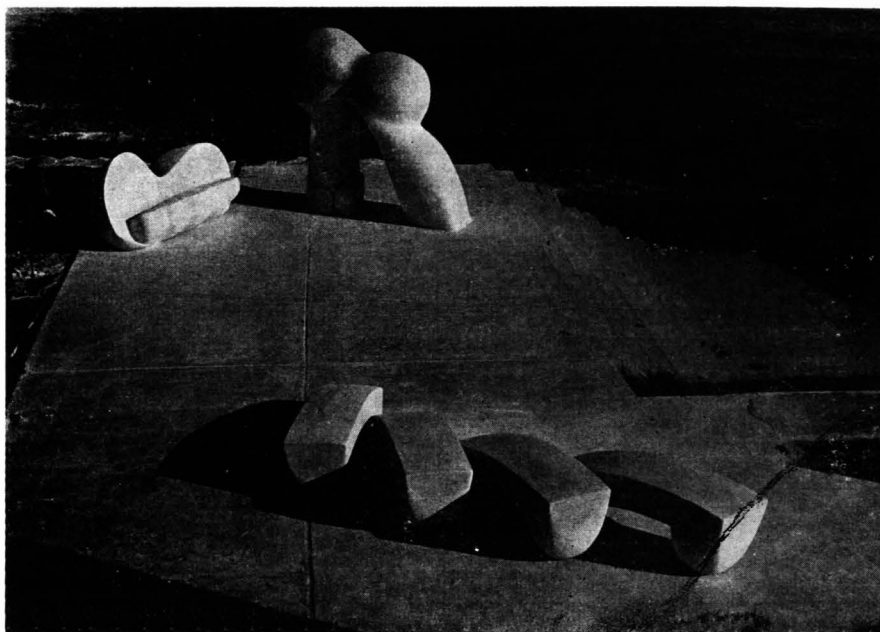


Fig. 13. — Ion Condiescu,
Ensemble monumental, Cos-
tinești.

pensée synthétique qui ait présidé dès le début et pendant toute la durée des travaux à l'organisation de l'ensemble, qui ait prévu et contrôlé de près la multitude des rapports qui s'établissent entre la sculpture et le cadre architectonique ou naturel d'une part, et les œuvres marquées du sceau d'individualités artistiques très différentes, d'autre part.

Ce sont surtout les ouvrages placés sur la falaise qui sont menacés dans leur intégrité même par des voisinages inadéquats. D'un seul coup d'œil, en effet, le regard embrasse des œuvres profondément différentes en tant que conception et réalisation plastique, comme le sont celles d'Adina Țuculescu, Ion Condiescu, Florica Hociung ou Șerban Crețoiu. Vers l'intérieur, on se heurte à la même situation lorsque le regard s'arrête presque en même temps sur les sculptures de Marin Gherasim et de Silvia Radu, deux ouvrages de grandes proportions, comprimés dans un espace insuffisant, ce qui réduit considérablement la force de rayonnement de chacun.

Que l'évolution même de la sculpture se ressente inévitablement du dialogue engagé avec le plein air, nombre d'ouvrages de Costinești — parmi lesquels *Les*

Papillons et *Le Fruit du soleil* de George Apostu le prouvent. L'exécution de ces œuvres a représenté pour Apostu une occasion pour formuler d'une manière catégorique une tendance latente de son art. La réduction de la forme à ses données élémentaires, processus qui définit sur tout le parcours son travail, atteint avec *Le Fruit du soleil* un point limite, nous semble-t-il aujourd'hui, tout en réalisant une concentration maximale des thèmes majeurs de sa sculpture antérieure. Lorsque nous faisons cette affirmation, nous ne perdons pas de vue que l'œuvre bénéficie de l'image que le spectateur perçoit de la totalité de la création de l'artiste, constituée par accumulation successive pour ceux qui ont suivi l'évolution de son activité. Cette image ou, pour mieux dire, ce noyau significatif qui renferme — en les rapportant sans cesse les uns aux autres — aussi bien le souvenir de très anciens ouvrages, comme par exemple *La Petite fille à la poupée* ou *Le Portrait de Marie de Mangop*, que celui d'autres pièces des cycles ultérieurs, telle *Père et fils*, devient actuel au moment du contact avec chaque nouvel ouvrage. C'est justement cette rétrospective mentale, que tout spectateur réalise dans un très

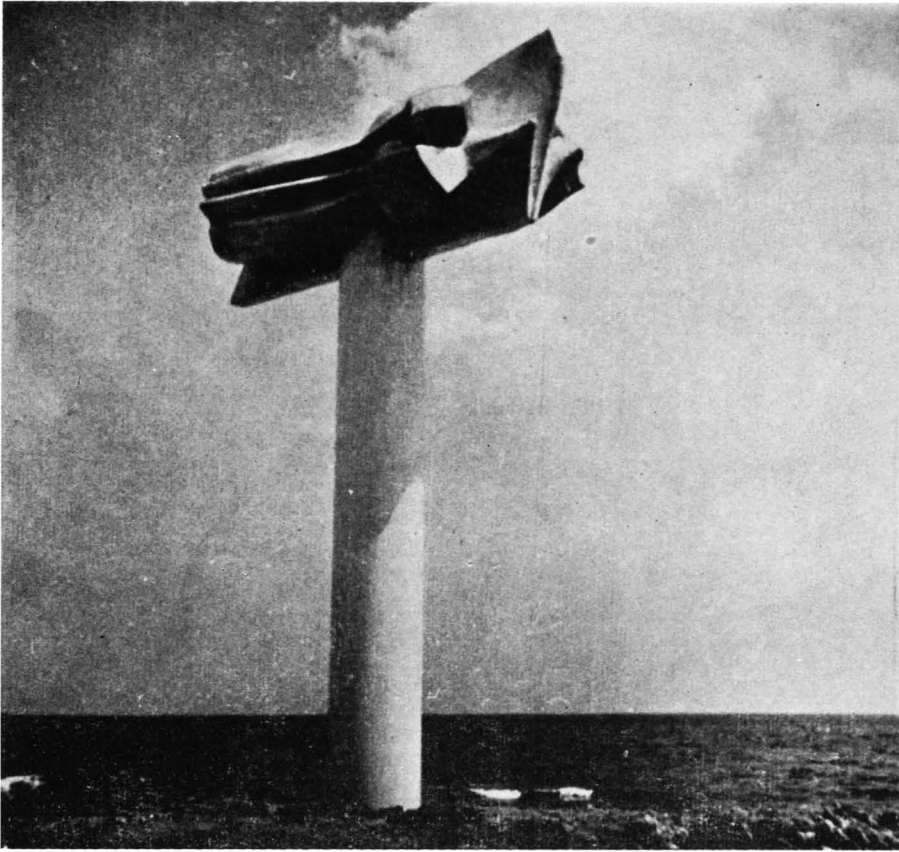


Fig. 14. — Anton Eberwein, *Sculpture monumentale*, Costinești.

court délai, qui agit de manière constante, en auréolant le nouvel ouvrage de significations qu'isolé il n'aurait point eues.

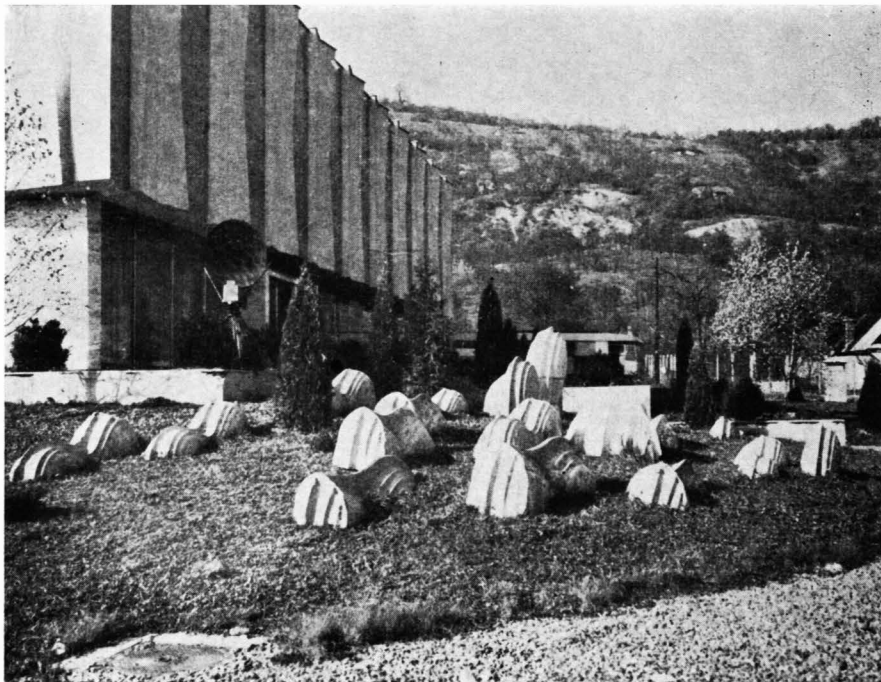
Un autre thème proposé à notre méditation par la sculpture d'Apostu — sans toutefois lui appartenir en propre — est celui de la spécificité des matériaux. La possibilité de passer tout naturellement du bois au bronze — dans le cas des *Papillons* on assiste à une transposition directe de ce genre — est significative pour le dépassement de ce que l'on pourrait considérer comme l'esthétique de la forme taillée dans le bois. La trace de l'outil — cette vibration de la surface, d'une toute autre facture, certes, que celle due au modelage — est systématiquement évitée. De nos jours, d'ailleurs, nombre de jeunes sculpteurs ne prennent plus intérêt à la prégnance des effets d'expression qu'assure la taille directe; leur attention se dirige avec obsession vers la structuration des formes. C'est pour cela que

les matériaux peuvent être équivalents, qu'ils deviennent réversibles, ce qui, somme toute, plaide pour l'indifférence à l'égard de la qualité du matériau. Dès lors, ce principe de la sculpture moderne promu souvent au rang de critère de jugement — la forme dépendant de la matière qui l'incarne — est, de la sorte, devenu limitatif, d'où le besoin de le transgresser.

Ce même problème majeur est posé, d'un autre point de vue, par Ion Condiescu dans son ouvrage qui se trouve toujours à Costinești.

A une époque où on renonce aux matériaux traditionnels pour expérimenter d'autres, inusités et des plus divers, l'art de Condiescu affirme carrément que la pierre peut encore constituer la matière de la sculpture. Cependant, il ne le fait pas en perpétuant une certaine vision plastique — qu'on associe aujourd'hui involontairement à la pierre et qui s'est cons-

Fig. 15. — Mircea Spătaru, *Ensemble monumental*, Cluj,



tituée dans le respect des caractéristiques du matériau, mais tout au contraire, en le niant. Chez Condiescu, en effet, la pierre ne s'arroe plus aucun droit dans la définition de la forme. Présent dans presque tous ses ouvrages, le contraste entre la forme géométrique — bloc massif, compact, statique — et la forme libre, débordante, à convexités imprévisibles, est l'illustration de cette attitude: c'est la critique d'un certain mode de comprendre la pierre tout en proposant un autre pour le remplacer. L'ouvrage de Costinești — association de trois volumes spatiaux (sept éléments) distincts, chacun d'eux représentant néanmoins une sculpture par lui-même, vérifié à l'échelle monumentale, l'analyse de la forme entreprise jusqu'à présent par l'artiste. La même asymétrie et le même déséquilibre — contrôlés toutefois et maîtrisés par la composition dans l'espace — réalisent une expression peu ordinaire des divers angles visuels (très nombreux d'ailleurs, puisque, l'œuvre étant placée sur une butte, le déplacement du regard, par rapport à celle-ci, ne se produit pas simplement sur un plan horizontal, mais aussi sur la verticale).

En continuant notre promenade à travers Costinești, nous rencontrons — et pour les désigner nous adopterons les termes de Michel Ragon¹³ — des sculptures-signal, comme celle de Wilhelm Demeter, des sculptures-lieu — celle de Silvia Radu, de Vlad Florescu et de Marius Cilievici, de Marin Gherasim également, des sculptures-bancs (Wilhelm Fabini) et, pourquoi pas, des sculptures-girouettes, telle la colonne à « chapeau » rotatif d'Anton Eberwein. Installée sur la grève, à même le sable, celle-ci exploite jusqu'à un certain point l'analogie avec les ruines de l'architecture antique, familière présence sur le littoral de la Mer Noire. Par contre l'ouvrage d'Adina Țuculescu, — un montage d'éléments, produits de l'industrie se réclamant directement de l'univers technique — ne peut bénéficier d'une pareille association, favorable à la réception visuelle, et en l'absence de tout rapport adéquat au contexte environnant, qui serait décisif dans ce cas-là, risque même de paraître rébarbatif.

Pour finir, nous ne saurions assez insister sur l'importance du fait que toute

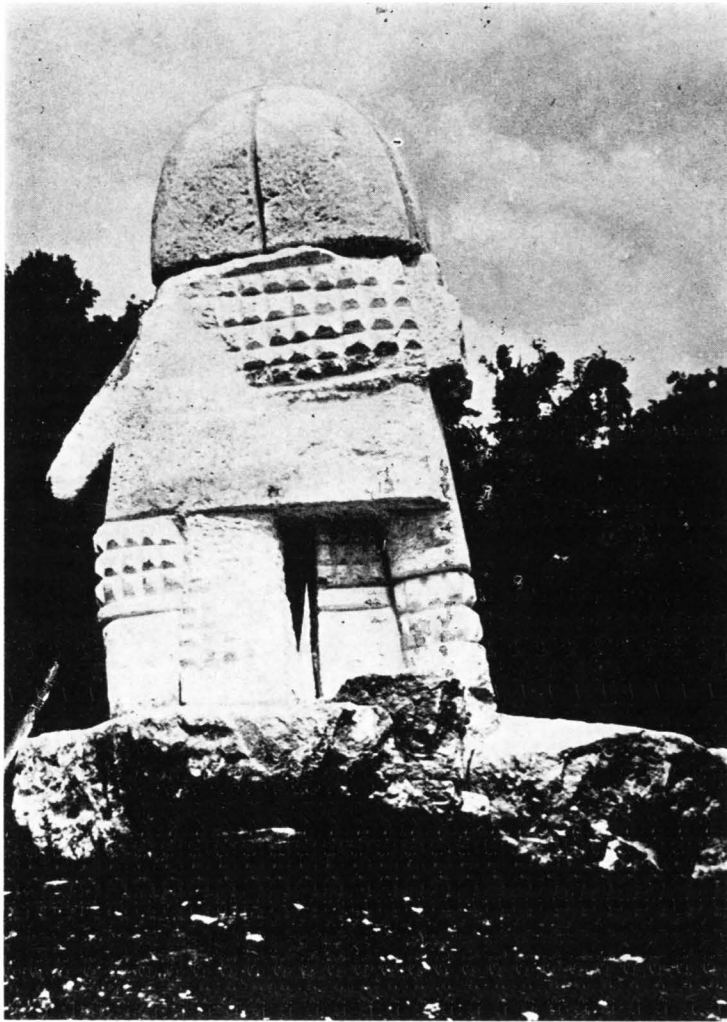


Fig. 16. — Adrian Popovici, *Sculpture monumentale*, Măgura.

une série des travaux mentionnés désignent de manière caractéristique les préoccupations *actuelles* des jeunes sculpteurs roumains, qui deviennent ainsi accessibles à un public plus large et pas seulement aux habitués des galeries durant le bref délai des expositions. L'expérience de Costinești, en dépit des objections soulevées, si justifiées qu'elles fussent, a stimulé certainement l'effort de création, en offrant aux artistes la condition requise pour la matérialisation de leurs projets: le dialogue avec l'espace et, par cela même, la mise en échec de l'indifférence de ce dernier à l'égard des créations humaines, ce qui, somme toute, se confond avec l'objectif de nombreuses expériences actuelles.

Dans ce même ordre d'idées, il convient de nous arrêter sur l'ouvrage de Mircea Spătaru édifié¹⁴ devant l'immeuble de la Radio-Diffusion de Cluj. Significatif pour l'orientation de l'artiste, il se range parmi ces recherches contemporaines sur la forme qui essaient, tout premièrement, de mettre en évidence l'espace par l'accentuation ou la modification de ses caractéristiques structurales, l'œuvre d'art devenant dans cette perspective l'instrument même de l'action.

Expérience simultanée à celle de Costinești, l'organisation — à l'occasion des quatre symposiums nationaux de sculpture se succédant de 1970 à 1973 — de camps de travail dans la grande clairière de Măgura constitue un sommet des tentatives entreprises à fin de re-définir l'art monumental et d'en diversifier les moyens. En groupant des œuvres exécutées en exclusivité par de jeunes sculpteurs déjà groupés en vertu non pas des générations, mais des promotions, la clairière de Măgura offre le charme de l'hétérogénéité, d'ailleurs escomptée en tant qu'effet, et pleinement servie par un cadre naturel des plus souples (on dirait qu'ici, sans toutefois imiter l'art, la nature conclut avec lui un pacte de complicité). On peut, sans doute, être d'avis que la valeur de certains ouvrages de Măgura découle seulement du prestige que leur confère la participation à une confrontation de cette envergure, que de nombreuses sculptures de l'an dernier — toutes ces compositions dues à des lectures philosophiques hâtives, demeurées à un stade naïf de l'invention plastique, conséquence de l'ancien principe de l'illustration —, eussent pu manquer, mais on ne saurait nier que l'expérience de Măgura s'inscrit comme un chapitre solide de l'histoire de l'art monumental roumain contemporain. Prétendre, dans ce cas, à une cohérence ou à l'unisson de valeur eût signifié faire excès d'esprit critique.

Nous en attendons donc avec confiance la reprise de 1974, puisqu'au delà d'une



Fig. 17. — Constantin Popovici, *Bacovia*, Bacău.

mise en accord du travail d'équipe, très intéressant comme expérience sociologique, des œuvres remarquables sont nées à Măgura, telles les sculptures de Napoleon Tiron, Liana Axinte, Șerban Rusu, George Apostu, Adrian Holuță, Adrian Popovici, etc., assimilées déjà par notre patrimoine visuel.

Les deux ouvrages monumentaux de Constantin Popovici *L'Electricité* et *Bacovia*¹⁵, bien que très proches, chronologiquement parlant, des ouvrages analysés jusqu'ici, se placent à une certaine distance dans le contexte général de l'art roumain, non seulement par l'inédit de leur situation spatiale, mais aussi par

leur modalité de rendre de nouveau actuel un certain romantisme, plutôt déprécié aujourd'hui. Si *L'Electricité* qui domine le barrage de l'Argeș rend géométriquement les tracés fibromusculaires du corps humain, saisi dans une position de tension maximale — métaphore prégnante par sa simplicité, sa netteté, par l'idée d'énergie et de force qui s'en dégage, *Bacovia* ne renonce pas à un certain côté « charnel » — tragiquement macéré — le martyr des formes devenant ici l'écho essentiellement plastique de la vision poétique. Particulièrement important pour la signification même de l'ensemble s'avère le renoncement au socle élevé, auquel

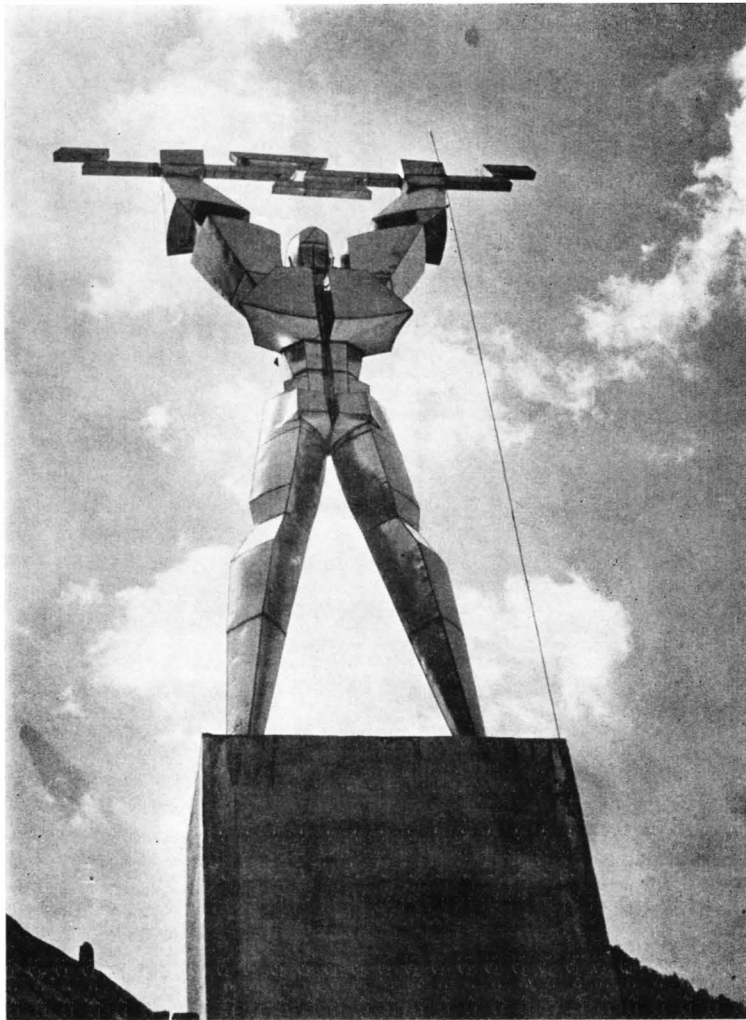


Fig. 18. — Constantin Popovici, *L'Électricité*, Barrage Vidraru, Argeş.

on substitue, au niveau du sol, une plate-forme proportionnelle, dans l'intention non seulement de confondre le personnage avec l'échelle humaine, mais aussi de cerner, de la sorte, un espace réservé en entier à la sculpture; voilà d'ailleurs ce qui vient rompre avec le mythe du monument dominateur.

Si l'iconographie traditionnelle du monument commémoratif est encore reconnaissable dans ces œuvres et dans d'autres — comme, par exemple, *Andreescu*¹⁶ de Paul Vasilescu, ou *Bălcescu* et *Mihai Viteazul* de Mircea Spătaru —, si — pour citer Venturi — la révolte n'est pas celle du thème, c'en est une, par contre, de la forme et implicitement, ajouterions-nous, du contenu affectif et spirituel.

Par rapport à la hiérarchie des valeurs ayant cours aux années '50, concernant les genres artistiques, mais aussi les pensées et les sentiments véhiculés par une œuvre d'art, de pareils ouvrages se placent sous le signe d'une absolue libération. Loin d'être une correcte évocation historique, ces effigies, d'une troublante profondeur psychologique, signifient en vérité l'actualisation du passé, son ralliement à la spiritualité du monde contemporain; il convient de souligner que le fait est devenu possible seulement à la suite d'une fervente exploration du domaine des formes, à la suite d'une « recherche fondamentale » entreprise par la sculpture roumaine et qui a donné des résultats inédits au cours des dix dernières années.

Il est prouvé, par conséquent, une fois de plus, que dissocier l'art monumental de la problématique générale de la sculpture et de la peinture et l'étudier séparément, représente une entreprise artificielle, consacrée cependant par la division théorique, non encore transgressée, de l'art en genres. Mais cette perspective doit être élargie davantage, en y introduisant l'étude de l'architecture parallèlement à celle des beaux-arts, attendu que leur évolution est aujourd'hui convergente; entre les arts spatiaux il n'existe pas seulement des points de contact dus au hasard, mais des liaisons profondes et constantes qui tiennent de leur origine commune au sein d'une même réflexion sur les significations de l'art de notre siècle. Le retour aux données élémentaires, fondamentales — tendance désignée par Nikolaus Pevsner par son « *Back-To-Fundamentals Attitude* »¹⁷ — advenu en architecture, a conquis, dans une mesure égale les beaux-arts aussi. Pevsner considérait déjà le cubisme et l'art abstrait comme « les plus architecturaux des arts qui aient jamais existé depuis le Moyen-Âge jusqu'à présent ». Petit à petit, mais dans un délai cependant très court — d'à peine un demi-siècle — un pont très solide a

été jeté entre l'architecture et les beaux-arts, ce qui a permis aux inhérentes influences réciproques de s'ancrer fermement dans un terrain déjà préparé en vue de les assimiler. Mais l'effort de coopération doit partir simultanément des deux côtés et, dans ce sens, disons que l'architecture a esquissé elle aussi des pas notables dans cette voie. Une fois dépassée cette rigidité fonctionnelle qui avait engendré l'architecture « cubique », cette « esthétique de la boîte », voici qu'elle revient à présent, en renouant le fil brisé, vers la tradition — car c'en est déjà une — de l'art moderne, au vocabulaire des formes inventées par celui-ci et dont l'ignorance aurait rendu impossible son évolution actuelle. Les problèmes soulevés par la construction qui, autrefois, menaient forcément à un répertoire relativement limité de solutions, se trouvent éliminés grâce aux progrès de la

technique, les formes architecturales actuelles rivalisant par exemple avec celles des sculptures de Brancuși, Arp ou Moore.

La parenté, la consanguinité des arts spatiaux, manifestes aussi dans la similitude de préoccupations formelles de certaines orientations de l'architecture, de la peinture et de la sculpture, facilitent d'une part la réalisation de l'équilibre souhaité entre les arts, mais d'autre part peuvent déterminer une réduction, voire l'annulation des attributions du peintre ou du sculpteur.

Réalité contradictoire, mais à condition de la juger de près, riche en conséquences, que les artistes roumains, à l'instar d'autres, sont loin d'ignorer — comme le prouve toute une série de projets — et que, de plus, ils interprètent comme une exhortation à la découverte et l'investigation de sphères artistiques toujours nouvelles.

¹ *Le Faste des choses inutiles* — œuvre de Ion Bițan exposée en 1969 à la galerie « Apollo ».

² Par la Décision du Conseil des Ministres 1874, du 24 septembre 1954, un pourcentage de 1.000 du budget des constructions était alloué aux travaux d'art monumental. C'est surtout après la Deuxième Guerre Mondiale que dans de nombreux pays, parmi lesquels l'Italie, la France, l'Allemagne, les États-Unis de l'Amérique, le Japon, etc., on a émis des lois qui destinaient certaines sommes à la décoration des nouvelles constructions, cf. Patrick d'Elme, *Un Problème d'environnement*, in *Cimaise*, no. 98, sept.-oct. 1970.

³ G. Nedoșivin, *Artistul « dascăl al vieții »*, in *Contemporanul*, no. 12, 22 mars 1957, p. 1, 7.

⁴ *Metoda realismului socialist — baza de neclintit a artei noastre noi*, in *Arta plastică*, 1955, no. 6, p. 4.

⁵ Radu Bogdan, *O etapă semnificativă a evoluției artei noastre contemporane*, in *Arta plastică*, 1957, no. 1, p. 4.

⁶ Ion Frunzetti, *Compoziții — o soluție saturată și*

sculptura monumentală, in *Arta plastică*, 1965, no. 1, p. 56.

⁷ *Despre arhitectură — sculptură — pictură*, in *Arta plastică*, no. 1, 1965, p. 56.

⁸ 1959 — 1962.

⁹ 1964.

¹⁰ L'œuvre de Paul Vasilescu, *Le Chêne de Borzești* et les Deux volumes horizontaux de Constantin Popovici flanquent, du côté droit, l'allée qui mène à l'hôpital. Le projet prévoyait aussi une sculpture qui devait être emplacée sur le flanc gauche mais qui n'a pu être exécutée.

¹¹ A. Marcu, *Sculptorul Anghel*, in *Secolul 20*, 1966, no. 6, p. 148.

¹² 1970 — 1973.

¹³ Michel Ragon, *Stahly et l'architecture*, in *Cimaise*, no. 110 — 111.

¹⁴ En 1971.

¹⁵ Installées en 1971, la première au barrage Vidraru, Argeș, la seconde à Bacău.

¹⁶ Installée en 1972 à Buzău.

¹⁷ N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Londres, 1948, p. 215.