

Expoziția *Theodor Aman, pictor și gravor*, Muzeul Național Cotroceni, București, 24 martie–24 mai 2011

La Muzeul Național Cotroceni a fost deschisă o amplă expoziție dedicată operei lui Theodor Aman. Este prima manifestare de anvergură pe plan național de la marea retrospectivă organizată de noi cu ocazia centenarului morții maestrului, în 1991, la Muzeul Național de Artă al României și apoi itinerată la Craiova, Turnu Severin, Timișoara, Arad, Deva, Cluj, Târgu Mureș, Iași, Bacău și Constanța. Prezentarea creației lui Aman, atât de variată ca gen și tehnică, este totdeauna un eveniment. Iar manifestarea de la Palatul Cotroceni – așezată sub genericul *Theodor Aman, pictor și gravor* – este, cu certitudine, un asemenea eveniment prin selecția de lucrări reprezentative provenind de la mai multe instituții importante ale țării, precum: Muzeul Național de Artă, Muzeul Național de Istorie a României, Muzeul de Artă Craiova, Biblioteca Academiei Române, Muzeul „Theodor Aman”, Muzeul Județean de Istorie și Arheologie Prahova, Complexul Muzeal Național „Moldova” Iași, Muzeul de Artă Constanța, Muzeul Național Brukenthal, Complexul Muzeal Arad și Muzeul de Artă Brașov.

De la întoarcerea de la studiile pariziene, în 1857, și până la moartea survenită în 1891, Theodor Aman a fost animatorul vieții artistice bucureștene. Iar, timp de mai bine de un deceniu, începând din 1864, a fost cel mai bine cotate artist român, cel mai des premiat și beneficiar al celor mai substanțiale achiziții pentru pinacotecile din București și Iași. El rămâne, totuși, o figură singulară și de excepție în arta românească a secolului al XIX-lea.

Din suita de lucrări de pe simeză pot fi distinse, cu claritate, traiectele creației lui Aman începând cu pictura istorică – atât de dragă maestrului care o considera „genul major” –, urmată de portret (genul care-i aducea un câștig constant), de tematica orientală, de cea rurală, de scena de gen (în care prezenta, ca într-un jurnal ilustrat, existența sa construită pe precepte estetice), de peisaj și de natură statică. Neintenționându-se organizarea unei retrospective ce ar fi repetat-o pe cea a centenarului, de data aceasta au fost alese doar câteva pânze din fiecare gen enumerat. Este lăudabil că au fost expuse câteva lucrări ce, din diverse motive (unele legate chiar de dimensiunea ce le făcea netransportabile), data trecută nu figuraseră între opțiunile organizatorului. Astfel, a fost adusă de la Iași *Bătălia de la Plonin*, impozantă pictură bataillistă ce face deosebită cinste artistului aflat la începuturile carierei. Sau, de la Ploiești, marele portret figură întreagă (290 x 175 cm), al *Spătarului Mihail Cantacuzino*, fondatorul Spitalului Colțea, pictat în 1862 la comanda Eforiei Spitalelor, în care se relevă marile cunoștințe ale artistului de a reda prețiozitatea texturilor (mătasea, cașmirul, blana, postavul). Tot de acolo provine o piesă rarisimă pentru creația lui Aman – o ladă de zestre cu ferecături de metal argintat, dăruită la căsătoria lui Petre Grădișteanu, în 1887, pe care a așternut mai multe dintre genurile în care el era neîntrecut: pe capac o horă

țăărănească, pe laturile mici, flori (liliac în stânga și trandafiri în dreapta), la blatul din spate două ghirlande de flori între care a plasat dedicația iar pe blatul din față o frumoasă compoziție cu un cuplu ce se plimbă, la braț, prin parcul unei case boierești, pe a cărei alee, în prim plan, stă un câțel. Acesta este un foarte bun exemplu de artă aplicată.

În prima sală, cea dedicată picturii istorice, nu sunt panotate multe lucrări dar toate sunt emblematice pentru opera artistului: compoziția alegorică *Unirea Principatelor*, *Bătălia de la Plonin*, *Bătălia cu faclă a lui Vlad Țepeș*, *Mihai Viteazul primind solii turci cu daruri din partea sultanului*, *Tudor Vladimirescu* și portretul în acvaforte al domnitorului *Carol I* alături de acuarela *De strajă la Coroana României* în care sunt figurate însemnele regale, coroana și sceptrul, așezate pe o pernă de catifea roșie, lângă care stau de santinelă un dorobanț și un marinar. În 1881, maestrul Aman fusese desemnat să facă parte din comisia ce trebuia să stabilească forma și elementele simbolice ale acestor însemne atunci când principele devenise primul rege al României. Și tot el a fost însărcinat cu schițarea lor – este regretabil că acel desen în peniță, cunoscut de prea puțină lume și aflat în patrimoniul Muzeului Theodor Aman, nu a putut fi împrumutat pentru manifestarea de față. Ar fi fost potrivită o restituire pentru Palatul Cotroceni care, până la construirea Castelului Peleş, a fost reședința de vară a regelui Carol.

Urmează o sală dedicată portretisticii în care se detașează marea compoziție *Proclamarea Unirii (Votul de la 24 Ianuarie 1859)*, pentru care artistul a folosit drept model fotografiile celor prezenți la solemnitate. Urmează chipurile celor apropiați, rude și prieteni: mama artistului, *Pepica Aman*, fratele *Alexandru Aman* și cumnata *Aristia*, familia *Racoviță* – Grigore, Nicolae, Cleopatra și Jean –, *Anica Filipescu*, *Nicolae Mavros*, micul *George Capșa*. Păcat că nu se întâlnește nici un autoportret în ulei ci doar piese de mici dimensiuni, o acuarelă și două gravuri. După marea număr de portrete rămase de la el, atât în muzee cât și în colecții particulare, și după modul de lucru, se vede că artistului îi făcea plăcere să se apropie de chipul uman, să descopere trăsăturile de caracter, să intre în dialog intim – și mut – cu modelul, după paginare și, astfel, să dea viață pânzei pe care îl immortalizase.

Peisajul și natura statică – panotate în sălile următoare – apar ca teme de sine stătătoare în a doua parte a carierei maestrului. Și în această privință era un pionier pentru arta românească. În marile sale pânze cu scene de bătălie, peisajul era doar fundal al înțeleșării; la fel, viziunea statică asupra armelor, odoarelor și detaliilor de veșminte din lucrările cu tematică istorică, ce se desfășurau în interior, era doar un auxilium pentru conferirea fastului aulic respectivelor cadre. Vizite la țăărul Mării Negre, după ce Dobrogea fusese anexată teritoriului României, în 1878, călătorii în străinătate sau vacanțe odihnitoare la Sinaia ori la țară îi oferă tot atâtea motive de peisajare. În expoziție pot fi admirate: *Vara la țară*, *Canoniera Grivița în portul Constanța*, *Pe malul Lacului Herăstrău*, *Stejarul*, *O vedere din Bughea*. Multe dintre acestea au o mare încărcătură autobiografică – par a fi un jurnal în imagini al vieții liniștite și opulente pe care o ducea el și soția, înconjurați de rude, prieteni și admiratori. Curtea din spatele casei artistului, plină de flori și de verdeață, cu ronduri și alei îngrijite, sau curtea largă a conacului de la moșia familiei erau spații ideale de petrecere a după-amiezilor toride ale verii (*Petrecere cu lăutari*, *În grădină*, *Femei în grădină*, *Vara la țară*). Având o firească aplecare spre traiul rafinat, spre petrecerile de societate pe care le organiza în casa lui – serate, supeuri, onomastici, baluri costumate și concerte, pe care apoi le așterne cu penelul în mici tablouri de mare forță evocatoare – artistul devine cronicar monden al timpului și al lumii sale, înscriindu-se pe aceeași linie cu francezul James Jacques Joseph Tissot, cu belgianul Alfred Emile Léopold Stevens, cu italianul Giovanni Boldini, cu spaniolul Mariano Fortuny y Carbo și cu americanul William Merritt Chase. Această mondenitate a lui Aman putea fi perceptibilă „ca un element de modernitate”. Toate lucrările din această suită exală aceeași bucurie suscitată de motivul

ușor, frivol chiar, în care artistul se simte neînhibat de seriozitatea temei ca atunci când aborda „genul major” al istoriei.

Interioarele de atelier, prezentate fie într-o viziune statică, specifică naturilor moarte, cu atenție pentru fiecare obiect care compune ambianța, fie în aceea de cronicar monden, interesat de evoluția unei petreceri sau serate muzicale sunt, de fapt niște autoportrete spirituale. În acest fel, pictura devine un *memento* al propriului eu, o biografie în linie și pată, un jurnal scris în tonuri strălucitoare sau întunecate, destinat să păstreze, peste ani, amintirea unor clipe de excepție.

Naturile statice sunt, pentru Theodor Aman, un excelente exerciții de culoare și materialitate. Artistul nu se avântă în experimente de mărunțire a tușei și de divizionism, pe linia contemporanilor săi impresionisti, ci rămâne fidel unei redări fotografice a modelului. În unele dintre lucrări, unde stropii de apă de pe boabele de struguri sau suculele unei felii de pepene lucesc în lumină, se citește lecția micilor maeștri din Secolul de Aur al picturii olandeze. Pe lângă naturile statice în care sunt aranjate, inspirat, fructe sau flori (cu precădere liliac, trandafiri și, uneori, ghiocei), se disting câteva în care, alături de vase, sunt așezate obiecte care definesc un portret sau chiar un autoportret. Așa este *Pomiera cu cireșe* unde, în prim plan este o scrumieră cu o țigaretă fumegândă și o fotografie tip cabinet ce depășește marginea mesei, la fel ca mânerul de cuțite sau talgerele din picturile lui Willem Kalf sau Willem Claesz Heda. În aceeași lucrare apar, în plan secund, niște prețioase obiecte de porțelan chinezesc din colecția autorului. Lângă *Buchetul de liliac* se află o casetă de bijuterii, deschisă, o mănușă lungă, de bal, și două epistole peste care odihnește un condei de argint. Pe plicuri se vede scris numele și adresa artistului sau a soției sale iubite. Într-o altă *Natură statică cu flori*, artistul a inserat fotografia înrămată a fiicei sale adoptive, Zoe – viitoarea soprană de renume Zina de Norȳ –, purtând o pălărie în formă de paletă cu peneluri în chip de penaj, pe care însuși artistul o desenase pentru a-și găti odrasla la un bal costumat. Toate aceste compoziții aveau valoare mnemonică pentru autor și familia sa. Iar prelungirea realității prin metoda imagii în imagine, respectiv fotografia inclusă în tablou era o noutate absolută în plastica națională.

Tematica rurală apare tot în a doua parte a vieții. Prin felul în care abordează subiectele câmpenești este evident că obiectivul urmărit era acela al revelării hedonismului vieții de la țară. Lucrări precum *Horă*, *Copii jucând hora*, *Glume de peste Olt*, *Hora de la Aninoasa*, *Horă la țară* – toate figurând în expoziție – sunt peremptorii în acest sens. În cadrul operei sale, aceste lucrări par un divertisment necesar prin care reușea să se distanțeze de scenele de gen și de portretele cotidiene, majoritatea dominate de acromatisme. Era un fel de evadare, de întoarcere la natură, pentru a regăsi curățenia și puritatea, sinceritatea și naivitatea, bucuria simplă și voioșia sănătoasă a omului de la țară, nealterat de civilizația urbană, mult diferite de sofisticatele petreceri de salon cu care era el obișnuit și pe care, adesea, le prilejuia în atelier.

În schimb, tematica orientală l-a preocupat întreaga viață, fiind atras – pe filiera romanticilor – de cromatica intensă și de lumina strălucitoare a spațiului meridional, de misterul haremului și de viața aparent tihnită a odaliscilor care citeau, leneveau pe sofa, cântau la mandolină sau se plimbau prin grădini înmiresmate. Picturile sau gravurile inspirate de Orient, de Apele Dulci sau de chioșcurile Stambulului au fost panotate pe peretele cel mai luminos al holului de intrare, beneficiind de baia de lumină aferentă zonelor meridionale.

Una dintre sălile mai mici a fost rezervată graficii lui Aman în care gravura în acvaforte – căreia i-a consacrat efortul creator timp de o decadă, cu începere din 1871 – ocupă un loc important. El este primul *peintre-graveur* român de anvergură făcând parte din aceeași distinsă familie cu Whistler, Corot și Pissaro. În 1875 devenise chiar membru într-o organizație pariziană de specialitate, Societatea Acvafortiștilor.

Într-o vitrină fuseseră adunate câteva dintre obiectele personale ale artistului: câteva peneluri, o parafă, trei portrete fotografice luate la diverse vârste, precum și o coroană de lauri și o paletă dăruite, cu ocazia zilei onomastice, de Sf. Teodor Tiron, pe 17 februarie al anului 1891, de elevii săi de la Școala de Belle-Arte al cărei fondator și prim director a fost timp de 27 de ani.

După vernisarea expoziției *Theodor Aman, pictor și gravor*, în seara de 24 martie 2011, a urmat un concert al cărui repertoriu a reprodus programul unei serate muzicale dată în casa Aman, pe 28 februarie 1879, eveniment la care a participat însăși doamna țării, principesa Elisabeta, mare cunoscătoare și amatoare de muzică. Spre satisfacția publicului actual, numeros și entuziast, au fost interpretate piese vocale și instrumentale de Verdi, Vieuxtemps, Mozart, Bach, Schumann și Chopin.

Theodor Aman este primul artist modern în adevăratul înțeles al cuvântului din istoria plasticii românești.

Acum, în 2011, la împlinirea a 180 de ani de la naștere și la 120 de la moarte, se cuvine să-i aducem Maestrului Theodor Aman un prinos de recunoștință pentru proteica sa activitate organizatorică și pentru opera de artă aflată sub semnul modernismului.

Adrian-Silvan Ionescu

*Statement: I Advocate FEMINISM*<sup>1</sup>, ArtPoint Gallery, Kulturkontakt, Viena, 12 ianuarie–25 februarie 2011.

Expoziția *Statement: I Advocate Feminism* pune în dezbatere problema identității feministe, considerată adesea în spațiul occidental, dar și în țările est-europene, incomodă și inadecvată, deși realitatea concretă la nivel socio-politic încă solicită pledoarii în favoarea feminismului. Teritoriile Europei de Est se află într-o relație deficitară cu discursul feminist și identitatea aferentă, determinată, pe de o parte, de contextele socio-politice defavorizante de dinainte de 1989, iar pe de alta, de lipsa unei adecvări și asimilări eficiente în condițiile unei tranziții dificile începând cu anii 1990 accentuată de ignoranță și dezinformare.

Feminismul, în toată diversitatea și complexitatea sa, reprezintă un angajament socio-politic și implică nu doar problematici specifice femeilor, ci și o înțelegere a necesității parteneriatului între femei și bărbați cu scopul de a pune capăt discriminărilor, sexismului și a sistemului patriarhal. Trebuie menționat aici faptul că deși vorbim despre sisteme patriarhale acestea nu favorizează toate clasele de bărbați.

Oricine poate susține feminismul în același timp cu ecologismul sau fenomenul încălzirii globale. Prin pledoaria în favoarea feminismului mutăm atenția de la cine are dreptul de a se numi feminist/feministă, de la un aspect de identitate personală și auto-definire, la ce înseamnă feminism și la acțiune feministă.

Este sexismul o formă de opresiune încheiată? Nu mai putem vorbi despre exploatarea femeilor? Nu trăim încă în sisteme patriarhale?

Este important să te numești feminist/feministă sau să acționezi ca atare? Dincolo de denumire, dacă alegi să spui Nu opresiunii femeilor, sau violurilor din Bosnia Herțegovina sau dependenței economice a femeilor față de bărbați, la finele zilei ești ceea ce înțelegi din realitatea politică și acțiunile care îți reflectă principiile.

---

<sup>1</sup> Trecerea de la expresia „Sunt feministă/feminist” către „Suțin feminismul” poate servi drept strategie utilă de a elimina concentrarea asupra identității și stilului de viață. Ar putea servi drept cale prin care femeile care sunt preocupate de feminism, precum și de alte mișcări politice, să își exprime sprijinul evitând structurile lingvistice care favorizează un anume grup. Ar putea încuraja și o mai adâncă explorare în teoriile feministe. Hooks, Bell, 2000, *Feminist Theory, From Margin to Center*, Pluto Press, London, UK.

Instalația artiștilor Igor Grubić și Lana Cmajcanin intitulată „I begged them to kill me/ I-am implorat să mă omoare” se referă la violarea în masă a femeilor și fetelor în timpul războiului din Bosnia și Herțegovina. Lucrarea se concentrează, pe de o parte, asupra fenomenului în sine ca o metodă deliberată de război, dar ridică, de asemenea, problema tratării victimelor de război, ținând cont de tabuul social în relația viol-victimă, cu consecințe grave asupra supraviețuitoarelor, care suportă excluziunea socială, în lipsa unui sprijin adecvat și a unor legi non-discriminatorii. Numărul oficial al victimelor abuzurilor în timpul războiului din Bosnia-Herțegovina este 20.000. Se presupune că numărul real este mult mai mare.

În lucrarea sa video „Red Pomegranates / Rodiile roșii”, artista Elena Kovylna reflectă asupra incompatibilității dintre mediul urban și matricea tradițională a relațiilor interumane pe fondul unui ritual de nuntă. Contrastul de ritm, ruptura aparentă dintre cele două lumi, cea în care o mireasă călărește un măgar și mediul urban agresiv al unei șosele cu camioane și mașini conduse de bărbați, dezvăluie, la o analiză mai atentă, esența unei realități patriarhale neschimbate în timp. Evoluția tehnologică nu garantează o evoluție la nivelul mentalităților. Lucrarea este un *remake* al unui performance al artistei din 1999 din Yerevan.

Patricia Teodorescu se concentrează mai degrabă asupra capacității și nu a victimizării în combaterea discriminărilor. Instalația sa video „Freedom she said” este expresia unei meditații serioase asupra rolului femeii în societatea contemporană, nu doar în relație cu bărbații, ci mai ales cu ea însăși. Performance-ul identitar este suprins prin folosirea tehnicii extreme *slow motion*, exploatată în video de către artistul american Bill Viola. Latura documentară a celui de-al doilea video completează viziunea subiectivă și autoreferențială a performance-ului, prin coborârea în social, acolo unde femei și bărbați de diverse categorii își trăiesc rolurile în inerție fără să chestioneze normele.

Olivia Nițiș

Marilena Preda Sânc, *Utopii/Cotidiene, Crossing Self-Histories 1981-2011*, Muzeul Național de Artă Contemporană, București, 23 iunie – 25 septembrie 2011

Asumarea actului retrospectiv implică decizia autoevaluării și, prin urmare, o formă de detașare asumată, o expunere tranșantă a unei identități artistice. Marilena Preda Sânc parcurge un traseu de trei decenii de activitate, marcate istoric și conceptual de poveștile personale prinse în patru teme majore: moduli, corp-peisaj, globul și feminisme. Anatomia proiectului ne îndeamnă la un parcurs autoreferențial ca expresie a unor preocupări subiective nu doar legate de tematici filozofice, ci și de problematici socio-politice. M. Preda Sânc optează pentru o condiție foarte personală, chiar militant anti-impersonală, în favoarea sondării identității plasat pe intervalul dintre mediul aproape organic al picturii, supus jupuirii și bicuirii cromatice și o reprezentare gestuală ponderat-agresivă, dar la fel de densă a graficii, intervențiilor pe fotografie și a artei video. Pictura sau grafica artistei nu sunt niciodată pur abstracte și, în esență, niciodată impersonale. Este vizibilă în picturi, colaje, cărți-obiect, escapada într-o lume stranie potențată de construcții și corporalități adesea absorbite într-un teritoriu arid. Absența este doar aparentă, pentru că ea însăși devine prezență în compoziția horror vacuum aflată mereu la confluența construcției / deconstrucției cu straturi modulare greoaie, imperfecte, tăioase, erodate de timp. Atmosfera te consumă. Ești provocat la un atac asupra rezistenței.

Culoarea este elementul fundamental în gramatica picturii, o culoare viscerală care ia locul cuvintelor și refuză odihna ca un organism solicitat până la epuizare. „Pentru mine culoarea este aer, sunet, carne. Gândesc în ea mai repede decât în cuvinte”<sup>1</sup>. O violență

---

<sup>1</sup> Marilena Preda Sânc, catalog editat de Uniunea Artiștilor Plastici din România, București, 1990.

seacă, o descărnare detașată și aspră, o stepă deșertică incită privitorul limitat la contemplație. Pictura se relevă direct, aproape brutal, fără subtilități false, cu tonuri aprinse în densitatea compozițiilor în care se intersectează reprezentarea celor patru elemente, geometrisme modulare și siluetări feminine. Pasta cromatică rămâne adesea la suprafață ca o structură volumetrică, o carne a pânzei dintr-un prea plin tactil. Arhitectura modulilor reconfigurează permanența peisajului subiectiv, la confluența dintre o posibilă genză și o iminentă apocalipsă. Verticalitatea modulilor, părăsiți sau nu de culoare, încearcă acea expresivitate falică a începutului, element arhaic, Stonehenge – martor al timpului care, ca orice materie, sucombă trecerii. Modulul este elementul litic de configurare a lumilor posibile, a spațiilor ideale pentru refugiu, iar structura lor compozițională face apel la teoria construcțiilor muzicale.

Cărțile obiect din anii 1980-1990 reunesc preocupările artistei legate de corp și spațiu, de culoare și densitate terestră. M. Preda Sânc pare că se regăsește în radiografia interioară a pământului în care converg forța, echilibrul și instabilitatea deopotrivă. Relația dintre corp și spațiu este subiect de explorare și în fotografie (intervenții pe fotografie, foto-colaje, anii 1980), un exercițiu curajos și experimental la acea vreme. M. Preda Sânc își expune corpul din interese metafizice ce țin de latura conceptuală a demersului artistic și de o formă de autoanaliză sau de relaționare cu spațiul prin intermediul propriului corp ca element viu. Dorința de integrare a propriului corp în desenele și lucrările din anii 1983-1985 (Corpul meu este Spațiu în Spațiu, Timp în Timp, Memorie a Tot) a reprezentat cosecința unei relaționări firești a propriilor trăiri, a propriei interiorități cu universul posibil conturat prin intermediul modulilor. Apelul la autoreferențialitate avea loc într-un context foarte personal și neconectat la dimesiuni teoretice cu mesaj feminist, într-o vreme în care informațiile din occident pătrundeau cu dificultate și trunchiat și într-o perioadă în care conceptul de nuditate era supus cenzurii. Conștientizarea și asumarea concretă a mesajelor feministe este sincronă cu accesul liber la informație care se produce după 1989.

Așadar, de partea cealaltă, nu ca o ruptură, ci doar ca o completare prin alte mijloace, abordate începând cu anii 1990, se află (glob)obiectul, video-performance-ul și instalațiile multimedia care desăvârșesc neliniștile personale, de această dată detașate de apetența pentru spațiul utopic și conectate la realitățile cotidiene.

De la *Bodyscape Handscape Mindscape* (1993) sau *Among the Cars* (2006) până la mai noile *Diva* (2008-2011) M. Preda Sânc localizează problematicile specifice femeii din fostul bloc comunist, pe fondul tranziției și al contextului post-modern de preluare copy-paste a modelelor occidentale fără o reală asimilare, accentuând rolul puterii în construcția normelor, prejudecăților și discriminărilor sociale.

Viața privată a M. Preda Sânc este doar cadrul intimității invadate iremediabil de aspectele socio-politice locale integrate (sau nu) contextului global (Globe, 1999). Experiența personală este fundamentală, iar retragerea în spațiul privat, cu întreg decorul aferent, în care prezența figurii materne mărturisește un atașament imanent însă perturbabil ca manifestare, devine un act insuficient pentru vindecarea, fie și temporară, a rănilor sociale (*The Fence*, 2003, *The Window with Memories*, 2006).

Insistența declamativă a supraviețuirii, a actului existențial direct exprimate în video-performance (*Bodyscape Handscape Mindscape*, 1993) – ALIVE<sup>2</sup> – dar și scurta autobiografie din video-performance-ul cu același titlu (*Brief Autobiography*, 1998) traduc un interes pentru înțelegerea și asumarea propriei identități în contextul în care nu ne putem defini decât în raport cu celalalt.

Întregul discurs al M. Preda Sânc poate fi privit fără ezitări ca un nucleu în care interesele pentru un anumit mediu vin în completarea altuia. Nudul din pictură poate fi

---

<sup>2</sup> Artista își scrie pe chip cu pensula și vopsea roșie ALIVE (engl. în viață, viu).

regăsit și în fotografie și video, iar schimbarea de problematizare se face subtil, de la evadarea în mediul utopic la autoreferențialitatea lucidă a femeii care interiorizează și exteriorizează echilibrat experiența sa umană. Cele două lumi aflate sub semnul utopiei și, de cealaltă parte, a cotidianului, sunt complementare, relevând treceri nuanțate, uneori neintegrale, prinse între ele cu fidelitate de un fir personal. Actul artistic se dovedește a fi, încă o dată, un act dozat de exteriorizare, păstrând granițele caracterului confidențial al intimității.

Olivia Nițș

