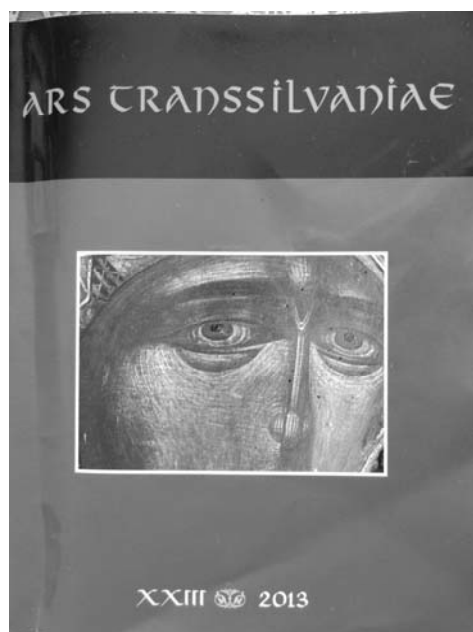


The volume celebrates Marius Porumb, academician, founder and editor of “Ars Transsilvaniae” and director of the Institute of Archeology and Art History from Cluj-Napoca, to whom the colleagues from “G. Oprescu” Institute of Art History in Bucharest also pays homage. *The Universe of the Scholar* is the title under which Grigore Arbore (Consiglio Nazionale delle Ricerche, Rome) evokes the nearly fifty years of activity, mentioning the most important works, as *The Romanian Painting in Transylvania (Fourteenth-Seventeenth Centuries)*, Cluj-Napoca 1981, *A Century of Romanian Painting in Transylvania (Eighteenth Century)*, Bucharest 2003 or the *Dictionary of Romanian Painting in Transylvania (Thirteenth-Eighteenth Centuries)*, Bucharest 1998. The *laudatio* is followed by an exhaustive bibliography of Marius Porumb, as author of books, studies, reviews, forewords, as well as editor and coordinator of scientific volumes.



In the chapter *Heritage*, Cristoph Machat (Köln) presents *The Documentation Project of the Saxon Cultural Heritage in Transylvania and its Results: Monuments on the World Heritage List and the Topography of the Monuments* that he coordinated between 1991-1998, on the model of the German Inventory of the Rheinland Monuments Conservation Department in Brauweiler. The novelty of his concept is the locality file including “all the elements of the specific cultural landscape”. Based on this thorough research, the *Topography of Monuments* was published, beginning with 1995, in five volumes

that present the most important historical buildings from Sibiu, Sighișoara, Mediaș, several villages in the District of Brașov, while those dedicated to Bistrița and Brașov are due to be released. Another finality of the inventory consists in the documentation necessary for including Sighișoara and the Saxon villages with fortified churches from Călnic, Valea Viilor, Saschiz, Dârjiu, Viscri and Prejmer in the UNESCO World Heritage List, in the extension of the position Biertan.

The chapter *Studies of Art History* is opened by Zsombor Jékely's article on *Workshops of Transylvanian Painting in the Fourteenth Century*, which presents the discoveries of the restoration team led by Péter Pál and Lóránd Kiss from the last years, as the only real contribution to this topic, much more accurately presented in the previous literature. The knowledge of ensembles, historical realities and scientific bibliography is incomplete, important quotation are missing and many inaccuracies are to be noted, as all the voivodeship submitted to the Transylvanian Bishopric, the paintings from the fourteenth century in Brașov and Sighișoara unknown by the author, or the ensembles of different styles from Sântămăria Orlea confused and included in the same group with Dârlos, dated by professor Vasile Drăguț in the first decades of the sixteenth century in connection with Moldavia, presumptions also received by Marius Porumb, but achieved, in Zsombor Jékely's opinion, in first part of the fifteenth century, by a painter “refugee from the Byzantine area occupied by the Turks”.

Mihaela Sanda Salontai, presents *Typologies and influences from Central Europe in the Architecture of the Gothic Hall Churches in Transylvania*, a widespread constructive type first applied in the main cities of the voivodeship, presumably built with royal support, on the South-German patterns of the Parler family in Schwäbisch-Gmünd and Nuremberg (Sebeș, Brașov, Cluj) or of the masonry lodge in Vienna (Sibiu, Cluj). The author concludes that no linear link might be settled between these exigent constructions and the later hall churches from Sighișoara, Moșna, Cristian, Biertan or Aiud built, at least in part, by local masons at the end of the fifteenth century and the beginning of the next one, in forms inspired by the Late Gothic in Styria. This typology

is not very popular within the Transylvanian monastic architecture, one of the few examples being the Franciscan Convent in Sighișoara. Near the exceptional case of two naves hall church in Baia Mare (now lost), another example is presumed to be the former Minorite Convent in Târgu Mureș, according to a plan from 1772, preserved in the War Archive in Vienna.

Constantin I. Ciobanu identifies for the first time in our scientific literature, *Five Examples of Cyrillic Mirror Writing in the Medieval Romanian Painting*, in the frescoes of the Orthodox churches from Stănești-Lunca (Wallachia, sixteenth century), Probota (Moldavia, sixteenth century) and Hurezi (Wallachia, beginning of the eighteenth century), in which “the ontological status of the mirror writing overpasses the message, the texts being not written for the reader, but for a virtual observer from inside the painting”. The *Hodegetria* icon from Târgu Neamț is an example of specular writing that reflects “the principle of absolute symmetry” repeating in mirror a regular inscription, while in the icon on the same theme from the Museum in Câmpulung Moldovenesc, only the signature of the painter is reversed, perhaps in order to distinguish himself among the other homonym masters.

Constanța Costea shows that the Evangelical Parable of *The Prodigal Son Illustrated in the Sixteenth Century Moldavian Painting*, is another constant of the exterior iconographical programs during the reign of Petru Rareș from the first part of the sixteenth century. Probota, St George in Suceava, Humor, Arbore, Voroneț are the monuments that preserve the theme in various places, reviews, dispositions and contexts, to which the one from Hârlău, identified by Sorin Ulea in photos from the late nineteenth century, might be added. The paintings are accompanied by inscriptions from the Gospel of different lengths which were thoroughly documented by Dr. Ruxandra Lambru within the project *Text and Image in the Romanian Painting from the Sixteenth Century*. To regain the status of sons of God through repentance is the meaning of this parable systematically painted on the facades of the Moldavian churches, as an instrument of defense and victory over the permanent Turkish threat.

In the study, “*Per bireti nostri capiti impositionem investimus ...*”. *Archpriests, Coats of Arms and Art in the Early Transilvanyan Renaissance*, Ciprian Firea succeeds to identify the donor of a predella dating from around 1530, now attached to the Late Gothic Passion retable of the Evangelical St Margaret Church in Mediaș. The patron dressed in clerical cloth, represented kneeling and reading prayers, as attending from distance the Last Supper that decorates the piece, has the coats of arms painted on the canopy of the pew he is sitting in, the shield being associated with an ecclesial archpriest black hat with three tassels on each side. The conclusion is that the parish priest in Mediaș, *Johannes Friederici Plebanus*, with the rank of apostolic protonotary, is the patron of the Renaissance altarpiece from which only the predella has survived,

IFP and not IFD as red so far, being his initials inscribed on the argent bend of the heraldic shield.

Grigore Arbore signs a thorough research on *The Artistic Competition between Johann Bernard Fischer von Erlach and Johann Lucas von Hildebrandt in the Context of the Architectonical Culture of Late Baroque in the Central Europe*. Both architects represent the Viennese *Zeitgeist* and define the *Reichstil*, on the base of the Roman artistic lessons, with the absorption of the French influence. Erlach has contributed to the artistic *Ideal-Gestalt* in the Central Europe of the Monarchic Absolutism Age and determined the stylistic reorientation of the architecture in Austria, Bohemia and a part of Germany towards the middle of the second decade of the eighteenth century. From 1700 on, Hildebrandt was the bearer of the new tendencies and exigencies spread by the French artistic culture in whole Europe, anticipating the stylistic evolution in the middle of the eighteenth century. Their confrontation, compared with the Bernini – Borromini relation in Rome, had stimulated the renewal of the architectonic culture in Central Europe, in the context of the consolidation of the Habsburg Empire, after the Ottomans defeat, in 1683.

Claudia M. Bonta inventories the *Mythological Themes in the Baroque Medal* from the collection of the National Museum of Transylvanian History in Cluj-Napoca, extremely popular motifs in the age, “inspiredly pigmented with allegories and fantasy characters in complex narrations bringing on medal space genies, angels, victories and gods”. The great majority of the pieces, minted in the seventeenth and eighteenth centuries, commemorate important events in the life of the Habsburg Family and of the Empire.

Daniela Marcu Istrate presents *Archeological Contributions to the History of the Romanians in Transylvania: St Paraschiva Church in Feleac*. The result of the researches achieved in 2011 confirms that the current stone Orthodox church was built in the Gothic forms proper to Catholic architecture from the end of the fifteenth century in a single phase, and extended later. Near the church, the foundations of the previous one have been discovered, as well as the cemetery with the beginnings towards the second part of the thirteenth century, when the village have been founded. Two of the few graves placed inside the church are protected by brick lids and might belong to the bishops of Feleac, from the sixteenth century.

The chapter *Complex Study* comprises Attila Weisz’s research on *The Reformed Church in Turda Nouă*, a medieval monument with many phases of construction, from which only a part are documented – the ones after 1500 and 1700 being the most important –, while the others can be identified on stylistic analysis. The church is studied together with its fortified precinct, through graphic sources, historical data, art historiography, medieval artistic context, interventions in the premodern and modern ages. Tóth Boglárka and Botár István are the authors of a dendrological study of the same monument, focused on three points of the church from which only the oak structure of the tower could be dated

before 1700 – the moment when the trees were cut, while the former clock was smelt in 1705.

Theo Mureșan, in the article *The Restorer Searching for the Technics and Materials of the Mural Paintings from Northern Moldavia*, gives an extremely rich illustrated general presentation of the topic. Oliviu Boldura's book on *Mural Painting in the North of Moldavia. Aesthetic Modification and Restoration*, already published in the second edition, is an important absence of the bibliography.

The volume, characterized by a high-quality graphic presentation, is concluded by the reviews of the books signed by Claudia Bonța: *Baroque Influences in Central-European Medal Work. The Seventeenth-Eighteen Century*, Cluj 2013 (Nicolae Sabău), respectively by Emese Nagy Sarkadi: *Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania*, Ostelfildern 2012 (Ciprian Firea).

Dana Jenei

Les migrations fauves. La diffusion du fauvisme et des expressionnismes en Europe centrale et orientale. Sous la direction de Sophie Barthélémy et Valérie Dupont. Editions Universitaires de Dijon. Collection Art, Archéologie et Patrimoine, Dijon, 2012,

Le volume réunit les communications du colloque de 2009, à Dijon, fruit d'une association entre l'Université de Bourgogne et le Musée des Beaux Arts de Dijon à l'occasion de l'exposition organisée ici, *Fauves hongrois. 1904-1914*.

Au-delà de l'effort de récupération d'un moment peu étudié de l'histoire de l'art magyar, c'est-à-dire, l'art des élèves de Henri Matisse, l'exposition est devenue l'occasion d'un colloque avec une perspective plus large couvrant des réalités artistiques de plusieurs pays de l'Europe centrale et orientale, en déplaçant l'accent du lieu d'explosion du mouvement vers les espaces de diffusion, selon Valérie Dupont. Les spécialistes d'Hongrie, de la République Tchèque, de Slovaquie, de Pologne, de Roumanie, de Bulgarie, de Lettonie, de Serbie, de Croatie ont participé avec des communications axées sur les variées orientations artistiques de la période 1905-1914. Le colloque a voulu attirer l'attention sur une géographie artistique étendue, apte à dévoiler le caractère international du fauvisme, aussi bien que ses métamorphoses en contact avec les traditions culturelles des propres pays «d'adoption». Krisztina Passuth affirmait dans son allocution que ce n'est pas par hasard que cet intérêt pour la diffusion du fauvisme vienne à la suite de la grande exposition de 1999 du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, *Le fauvisme à l'épreuve du feu*, qui contenait également une section dédiée «aux fauves d'Europe», limitée à la présentation des artistes magyars et tchèques. Passuth dissocie entre un fauvisme stricte et un fauvisme diffus, en exemplifiant avec

l'intéressant cas magyar où les quelques peintres qui ont directement absorbé le fauvisme de la source, une fois revenus au pays, ont eu un impact considérable sur l'école de Nagybanya (aujourd'hui Baia Mare). Le fauvisme s'est ainsi répercuté, même indirectement, sur la peinture de nombreux artistes magyars, en même temps que d'autres options stylistiques venues sur d'autres filières. Krisztina Passuth discute à juste titre le concept de primitivisme qu'on peut difficilement dissocier du fauvisme, contemporain avec la découverte de l'art africain à Paris au début du siècle. C'est d'importance à retenir ici la dissociation de l'auteur entre l'attitude par rapport à l'art africain des artistes français et allemands, les premiers se situant plutôt sur des positions esthétiques, tandis que les autres transforment la rencontre avec l'art africain dans une forte expérience de vie. L'internationalisation du fauvisme signifie la perte de sa pureté et le mixage avec des éléments provenus d'autres horizons stylistiques – cubisme, expressionnisme, futurisme.

De ce que Valérie Dupont appelle «la famille élargie du fauvisme» s'occupent, pour l'art magyar entre 1905 et 1914, les historiens de l'art Judith Boros et Zoltan Rockenbauer. Judith Boros s'occupe de deux artistes importants – Bela Csobel, qui est passé par l'académie de Henri Matisse et Sandor Ziffer, dont l'amitié s'est répercutée aussi sur les manières d'entendre et de pratiquer la peinture. L'étude est centrée d'une façon précise sur la période 1907-1911, période fauve de Ziffer. Judith Boros, en remarquant la précarité de l'information sur la peinture de Sandor Ziffer dans le catalogue de l'exposition *Fauves hongrois*, quoique sa présence dans l'exposition ait été très importante. Et c'est justement pourquoi elle ajoute les informations nécessaires concernant les sources de sa peinture, de sa relation avec Bela Csobel et les milieux artistiques français et allemand.

Zoltan Rockenbauer s'arrête sur l'œuvre d'Odon Marffy, membre du groupe Le Huit avec lequel il expose. Il attire l'attention sur le fait qu'entre 1909-1914, les expositions du groupe sont solidaires avec des manifestations musicales et littéraires affines, qui ont eu à l'époque la signification d'un véritable événement social, dépassant la sphère des beaux arts proprement-dits. Selon Marffy, il s'agit d'une option en faveur de l'esprit libre et courageux dans l'art, de la ferveur intellectuelle et de la joie de vivre. Ce fut en même temps un geste polémique par rapport à l'esprit munichois plus académique, dont l'école de Nagybanya a été intimement liée dans sa première phase.

Sophie Barthélémy, coorganisatrice de l'exposition des fauves magyars de Dijon a analysé la réception des peintres de l'Europe de l'est par la critique d'art de France, hostile en général au modernisme et à la présence des artistes étrangers, quoique, parmi les artistes et les galeristes français, il y a beaucoup de supporters, comme Berthe Weill ou Maurice Denis.

Le fauvisme agit simultanément à d'autres influences artistiques sur les artistes tchèques comme le prouvent Marie Rakusanova et Vojtech Lahoda. La première retrace le parcours artistique de Bohumil

Kubista, un des artistes qui se trouve à l'origine de la peinture moderne tchèque. Son activité est liée successivement à la France et à l'Allemagne, l'artiste tirant profit des multiples expériences artistiques modernes de l'époque pour identifier en esprit averti sa propre orientation. Lahoda met en évidence l'ambivalence de l'attitude d'Emil Filla face au fauvisme et à l'expressionnisme. L'intérêt de ce dernier pour le concept de «fantasme pictural» cher à Max Liebermann et pour les théories de Julius Meier-Greafe ont eu un impact indéniable sur son développement artistique.

Magda Cârnci s'attarde dans son allocution sur l'impact de Cézanne dans la peinture roumaine à partir du début du XX^e siècle. Elle offre une vue synthétique à un thème envisagé jusqu'à maintenant dans l'historiographie d'art roumain surtout au niveau des cas individuels.

Irina Subotic propose également une perspective synthétique sur le modernisme en Serbie et sur le rôle d'exception joué par le peintre et activiste Nadezda Petrovic dans le processus d'ouverture de l'art serbe vers les valeurs européennes. Elle souligne l'importance de l'exposition de 1904, à la Haute école de Belgrade, exposition d'envergure, avec la participation de cent artistes, vue comme premier projet moderne de longue haleine.

Sur les échos du fauvisme dans la peinture lettone se prononce Dace Lamberg, en esquissant les contours du modernisme en Lettonie. Le rôle de la critique et des revues d'art a été essentiel dans la diffusion des informations sur l'art occidental.

Du côté polonais, Anna Wierzbicka a entrepris une recherche très détaillée sur la critique d'art Adolf Basler, proche de Mecislas Goldberg et Guillaume Apollinaire, qui, par ses écrits, a soutenu l'art indépendant en Pologne dans les conditions historiques particulières que ce pays a traversées. Esprit théorique, très au courant, en même temps, avec les événements artistiques ayant lieu en France et en Allemagne, Basler a fait preuve de compréhension des nouvelles tendances de son temps.

Irina Genova présente un autre cas intéressant de diffusion du fauvisme par filière allemande. Ceavdar Mutafov, artiste bulgare qui passe six années à Munich avant 1914, a l'occasion de contacter l'art français présent dans les différentes expositions internationales organisées dans la capitale bavaroise. Ses écrits, que Genova dissèque, attentive aux nuances et aux détails, témoignent d'un intérêt majeur pour l'expressionnisme, dont il s'occupe après 1920, surtout, mais, évidemment, avec une information plus ancienne, datant d'avant la guerre.

La communication de Claudine Grammont analyse la stratégie d'exposition de Matisse au temps de l'éclosion du fauvisme, mettant en évidence le rôle majeur dans la diffusion internationale du mouvement de la photographie et des reproductions d'art, moyens auxquels Matisse prêtait une attention particulière.

Dominique Szymusiak, dans sa communication sur *L'académie Matisse*: «Prendre ces moutons et les

transformer en lions» s'est arrêtée sur un sujet bien au centre de la problématique du colloque, notamment sur les principes de l'enseignement donné par Matisse dans le court intervalle de son académie. Contrairement à la réputation d'artiste révolutionnaire de Matisse, sa méthode s'appuyait beaucoup sur l'enseignement traditionnel tel que lui-même l'avait subi chez son maître Gustave Moreau. Les leçons continuèrent au Louvre, devant les tableaux de Chardin et Poussin, mais aussi dans l'atelier de Matisse, où sa collection de sculpture africaine et de dessin de Van Gogh, Cézanne et autres modernes lui servait à exemplifier ses convictions. L'auteur met en lumière les particularités de l'enseignement de Matisse par rapport à d'autres qui fonctionnaient à Paris pendant la même époque, par exemple, l'académie Colarossi. Le dessin et la sculpture aussi étaient des outils pour connaître le corps humain dans sa totalité, comme un tout où les formes correspondent et s'articulent de manière structurelle. En fait, Matisse réagissait ainsi contre la fragmentation de l'ensemble et l'attention excessive accordée aux détails.

J'ajouterais dans ce contexte un témoignage intéressant de la femme sculpteur roumaine Milița Petrașcu (connue également comme Militza Curie dans sa jeunesse parisienne) qui évoquait dans les dernières années de sa vie la manière dont, avec le support d'une sculpture africaine et d'une autre de Gauguin, Matisse faisait ressortir l'équilibre des volumes qui s'agençaient sans détruire l'unité de l'ensemble. Elle se rappelait également une séance de correction de Matisse, quand celui-ci, à l'aide d'un outil en bois, enleva d'un geste brutal tout ce qui était superflu d'un nu féminin, toute la matière inutile, afin de mettre en valeur l'agencement des volumes essentiels¹.

Le volume finit avec les considérations nuancées de Rémi Labrusse qui problématise le caractère de «mouvement» du fauvisme, tel que la narration de l'art moderne l'a fixé dans les manuels et dans d'autres formes de vulgarisation de l'histoire de l'art du siècle passé. Le fauvisme, affirme-t-il, est plutôt un événement, ce qui ne diminue pas du tout son originalité. En revisitant le fauvisme à la source, avec des références significatives à Michel Puy, son premier historien, Labrusse discute le concept de «couleur pure» auquel est réduit le fauvisme, d'une manière arbitraire et schématique, en dissociant des moyens différents d'utiliser la couleur dans le fauvisme, soit arbitraire par rapport à la réalité, comme chez Gauguin, soit, au contraire, violemment intensifiée. Labrusse nuance aussi l'opinion courante selon laquelle Matisse aurait ignoré les vertus du dessin. Il insiste sur le concept de *décoratif* situé au centre de la poétique matisienne sur toute la durée de son activité et de ses tangences avec l'abstraction.

Ioana Vlasiu

¹ Voir pour la période de formation de Milița Petrașcu à Paris, Ioana Vlasiu, *Milița Petrașcu*, Chișinău, 2004, p. 13-14.

NICOLAE SCURTU, *Intâlniri providențiale. Magdalena Rădulescu – Ion Stăvăruș*, Press Image, București, 2013, 122 p.

Intâlniri providențiale (Rencontres providentielles), édité par l'historien littéraire Nicolae Scurtu, est un volume élégant de correspondance du peintre Magdalena Rădulescu (1902-1983) et, en même temps, un album d'art avec de nombreuses reproductions de bonne qualité d'après ses tableaux qui se trouvent dans la collection Ion Stăvăruș. Les lettres de Magdalena Rădulescu adressées à l'historien littéraire et diplomate Ion Stăvăruș couvrent la période 1964-1976.

Après une tumultueuse jeunesse, accompagnée de succès artistiques, vécue à Paris, dans le mythique quartier de Montparnasse, où la bohème artistique était chez soi, après un mariage échoué avec le peintre italien Massimo Campigli (1895-1971), Magdalena Rădulescu revient à Bucarest. Dès 1939, elle a presque annuellement des expositions personnelles, en séduisant avec sa peinture non-conformiste un public raffiné, des collectionneurs et des critiques d'art. Excentrique, coiffée d'un bonnet pareil à celui de Michel le Brave ou Peneș Curcanul, parée de ceintures métalliques et bracelets balkaniques voyants, chaussée de bottes à l'époque où, seuls, les soldats l'étaient, mais «avançant doucement et discrètement, plongée dans ses rêves et ses pensées» telle qu'elle est évoquée par Petru Comarnescu, très enthousiaste devant son art et son étonnant personnage, Magdalena Rădulescu devient très vite une figure connue dans le monde culturel bucarestois. Elle fait de nombreux portraits d'écrivains, d'acteurs, de personnalités culturelles telles que Lucian Blaga, le sociologue Octavian Neamțu, Petru Comarnescu, Ion Vinea, Henriette Yvonne Stahl, Cella Serghi, Victor Eftimiu, Coca Farago, Margareta Sterian, Clody Bertola, Marioara Voiculescu, Ion Sava (elle fait aussi la scénographie de ses spectacles), Dyspre Paleolog, auteur de la présentation graphique des beaux albums d'art édités autour de 1940 par Ionel Jianu. Dyspre Paleolog, avec lequel elle a vécu un grand amour, fut l'un de ses modèles préférés. Petru Comarnescu affirme que ces portraits «sont une heureuse combinaison de fantaisie sur la ligne du caractère du personnage: regard illuminé et pur, visage aristocratique, front d'un rêveur, bouche sensuelle, en tout, pureté, dévotion, intelligence». La collection du médecin et mathématicien Maria et Leon Avramescu, donnée à l'Académie Roumaine, contient un grand nombre de tableaux de l'artiste datant de cette époque-là. Les années passées à Bucarest sont ses années de grand succès. Succès de critique et de mondain. Les portraits, où la représentation fidèle de la physionomie n'est pas dérangée par la décoration inspirée par la peinture sacrée, sont très appréciés par la société bucarestois. Les fonds dorés renvoient à l'icône, les visages vus de face et l'accent mis sur les yeux au regard extatique semblent descendre des célèbres portraits

de Fayum. Petru Comarnescu lui dédie en 1946 une monographie, privilège dont peu d'artistes bénéficiaient à cette époque-là en Roumanie. Comarnescu salue l'originalité avec laquelle l'artiste remet en actualité des thèmes folkloriques et renoue ainsi avec la question du caractère roumain de la peinture, très discuté dans l'entre-deux-guerres.

Emigrée, Magdalena Rădulescu est obligée à tout reprendre. Elle vit d'un jour à l'autre, dans un douloureux provisoire qu'elle accepte courageusement. C'est ici que réside l'intérêt des lettres adressées à Ion Stăvăruș qui documentent la dernière période de la vie de l'artiste, lorsqu'elle vit surtout à Nice, d'abord, dans un château délabré, pittoresque et en même temps effrayant (épisode décrit par Hubert van der Fecht, écrivain et diplomate, ami de l'artiste, publié en volume), ensuite, sur une chaloupe accostée ou dans de petits hôtels. Mais elle est tenace dans son travail, elle fait des expositions dans des galeries diverses sur la Côte d'Azur, à Paris, elle connaît le monde et continue à faire des portraits. La sympathie de Stăvăruș et de sa famille lui font du bien et les sollicitations du critique littéraire d'écrire ses souvenirs du Montparnasse de sa jeunesse sont acceptées avec joie, même si elle était consciente que dans l'écriture, elle ne pouvait atteindre la liberté de la peinture: «Je suis très heureuse que vous m'encouragez à écrire, un jour, peut-être, je serai capable à m'exprimer tout aussi bien en écriture, mais *dubito*» (p.9). Les lettres mentionnent toute une série de noms (dans une orthographe fantaisiste qui, parfois, rend impossible leur identification) d'artistes qu'elle avait connus pendant sa jeunesse – Alberto et Diego Giacometti, Alexander Calder, Fernand Léger, Germaine Richier, Jean Lurcat. Vania Pugny est l'artiste russe Jean Pugny ou Ivan Puni dans l'orthographe présente. Florent Fels était un connu critique d'art du temps, fondateur de la revue *L'Art vivant*. Quant aux futuristes italiens, elle parle de Luigi Russolo, Gino Severini, Enrico Prampolini. Elle se rappelle également d'artistes yougoslaves – Celebonovici, Milutinovici, japonais – Tsuguharu Fujita, anglais – Julian Trevelyan, le graveur Stanley William Hayter. Plus intéressants que les notations écrites sont les dessins qui représentent les figures de la bohème parisienne qu'elle avait connues et dont certaines avaient été faites toujours à la suggestion de Ion Stăvăruș. Malheureusement, elles ne sont pas toutes identifiées. Elle dessine de mémoire Brancusi au Café du Dôme, en 1930 ou 1931, Giacometti, Leonor Fini, Vieira da Silva, Calder dans des esquisses rapides, amusantes, pleines de verve, toutes, reproduites dans le volume.

Quant à l'évocation de la vie du Montparnasse de l'entre-deux-guerres, elle signale à son correspondant le livre posthume de souvenirs de Curzio Malaparte, *Il y a quelque chose de pourri*, paru à Paris en 1960. Dans une note, Nicolae Scurtu identifie et cite le fragment où Magdalena Rădulescu est, elle aussi, évoquée. La peinture de l'artiste inspire à Malaparte des analogies avec les fresques de l'église Trei

Ierarhi de Jassy, ce qui veut dire qu'il connaissait la Roumanie.

Magdalena Rădulescu est vibrante devant tout ce qui est roumain, même devant les kiosques de Nice où l'on trouvait parfois le journal *Scântea*. Elle suit les films et les livres sur la Roumanie (Pierre François Degeorges, *Bonjour Roumanie*, Paris, Laffont, 1966), elle voit à Menton, en janvier 1968, l'exposition de trois peintres roumains «qui m'a donné beaucoup de joie, de paix et de soleil de Roumanie» (p.19). Très sincère, elle fait même des confidences à son correspondant. Le 22 juin 1968, elle écrit : «J'ai aussi visité l'exposition à la Galerie de France de Campigli, lorsqu'il m'a vue, il a eu peur, mais il m'a quand même invitée au Café du Dôme, et ce fut, comme jadis, un repas en silence» (p. 23). Le 21 août 1971, elle écrit de Nice, avec humour et non sans cynisme: «L'amusement final était de peindre Campigli en pastel, sur de grandes feuilles en carton et le vendre aux Italiens, il est mort subitement à cause du cœur»

Elle travaille sans repos, elle invente de nouvelles techniques, elle peint sur des coquillages, sur le cuir: «J'ai violemment verni en couleurs les cartons et les cuirs dorés pour l'exposition de Monaco, sur un cuir d'or, j'ai peint aussi des danseurs, en blanc, avec des costumes rouges». Elle vit simplement, avec ses états dépressifs aussi, elle peint, elle se réjouit de la lumière et du soleil, de la beauté de la nature, elle survit. Le 9 janvier 1967: «Au bord de la mer, je nage dans l'eau froide, j'ai de merveilleuses visions» (p. 25). Le 18 octobre 1968 : «... lorsque les tableaux se reposent, je traverse un moment de dépression, je me soigne toute seule avec la mer et le soleil, il y a des jours si beaux et la mer n'est pas froide, je vais, aussi, au cinéma, aujourd'hui, j'ai vu un film très beau avec des danses africaines, comme vous le savez, je suis attirée par l'Afrique. Ce soir, j'irai voir des danses folkloriques du Canada» (p. 26).

Sans être une artiste oubliée – Magdalena Rădulescu est présente sur les cimaises du Musée National d'Art bucarestois et ses œuvres connaissent un grand succès sur le marché d'art – le présent volume offre une image vive de ses dernières années de vie, d'une destinée artistique avec ses méandres imprévisibles.

Ioana Vlasiu

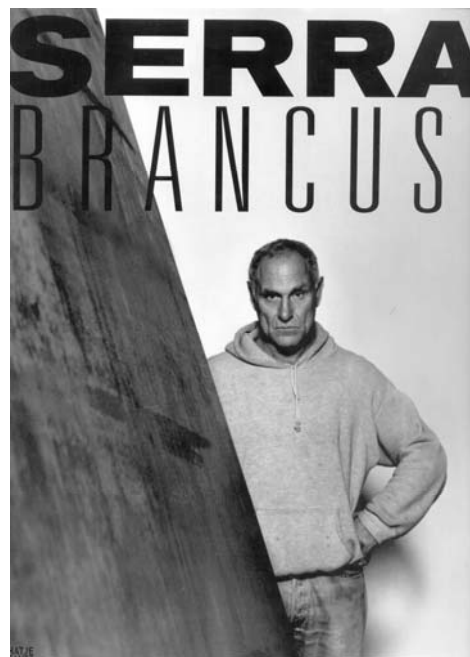
Serra/Brancusi. Constantin Brancusi and Richard Serra. A Handbook of Possibilities, Edited by Oliver Wick on Behalf of Fondation Beyeler, Hatje Cantz, 2011, 244 p. + 176 il.

Fondation Beyeler organized the exhibition *Constantin Brancusi and Richard Serra*, an outstanding curatorial enterprise held in Riehen (Basel), 22 May – 21 August, 2011, and at Guggenheim Museum from Bilbao, in 8 October – 15 April, 2012.

Sam Keller, the Foundation's director, and Oliver Wick, the exhibition's curator, together with an impressive team of architects, designers and engineers, made come true the dream of displaying, at the same time, two pioneering sculptors, aiming to build a bridge between the beginning of the twentieth century and the beginning of the next one.

Curator's idea behind the project was derived from Brancusi's innovative way of conceiving form and space, which incubated in Serra's art, starting from seventies Minimalism, developed to the contemporary large-scale "site-specific" sculptures¹.

Richard Serra (b. 1939), one of today's most esteemed artist in America, understood Brancusi's space conquest by the precision and purity of line and cut, seeing his oeuvre as one sculptor's vocabulary. Remembering that Romanian sculptor's work was defined as "a purely sculptural method of thinking the world"², and that he had the strange idea of architecture as an "accommodated" sculpture, the project seemed quite possible.



Nevertheless, the perspective had not its grounds in Brancusi's art and thoughts, but in perception theories: "Proceeding through each room, experiencing time and space, our perception is subliminally conditioned. (...) The juxtapositions in the show and accompanying catalogue would work as a perceptual phenomena and possess visual force"³.

The attempt to put Brancusi and Serra in twosome presentation had a precedent in the exhibition *Brancusi and Serra in Dialogue*, in 2005, at the Pulitzer Foundation in St. Louis. The exhibition was spontaneously created from the joint properties of the collectors, Joseph and Emily Pulitzer, reflecting their private space, holding no rethorical curatorial intentions. Regarding the recent

experiment, Oliver Wick explains: “This dialogue is deliberately open-ended and not based merely on ideal pairings of Brancusi’s and Serra’s works. It is an open game that unfolds in the exhibition spaces”⁴.

Principles of opposition and tangency took precedence over the conjunctions or the intersections between the two artistic worlds, and situated the discourse, as Richard Serra’s entire work and career, on the razor’s edge of contrasts: black/white, rectangular/curvilinear, centripetal/centrifugal, miserable/sublime, filiation/afiliation, industrialism/naturalism, etc.

Brancusi’s delicate, precious and human-like pieces were “forced” to accommodate with/ into Serra’s massive, huge metal plates, slabs, props, slicing the air of the content space. The works were binary weaved, each room of the gallery containing the pieces in chronological order, although it was not a straight retrospective in Brancusi’s case, whose works were held together by thematical nucleus. The selection included several variations on *The Kiss/Le Baiser*, *Children’s Head/Tête d’enfant*, *Sleeping Muses/Les Muses endormies*, *Birds in Space/Les Oiseaux dans l’espace*, *Princess X/ Princesse X*, *Adam and Eve/Adam et Ève*, *White Negress/La Nègresse blanche*, and the reconstructed from the original wooden sculptures *The Child in the World/Enfant au monde*. The selection of Serra’s works exposed early pieces in vulcanized rubber and lead, such as the *Belts*, *Chunk*, *Lead Props* (1966-67), to steel plates which divide the space from its corners, such as *Strike: To Roberta and Rudy* (1969-71), *Circuit* (1972) and *Delineator* (1974-75), curved pieces like *Olson* (1986), arriving at the shady steel rectangle, *Fernando Pessoa* (2007-8).

The spectacular, oppressive, *Fernando Pessoa* (40 tons steel slab, 20 cm thick, 3 m high, 9 m long), compared with the Berlin Wall and all the iron curtains separating the humans, was tangential titled after the name of the Portuguese writer Fernando Pessoa, whose elusive novel, *The Book of Disquiet*, the sculptor was reading in the moment he was creating the work. This one piece seemed to be the guide into the intricated space of exhibition. A subjective idea suggested by the information from the catalogue’s *Introduction*, that the circuit begins and ends with this work, and by Raphaël Bouvier’s text⁵, which opens the second section of the catalogue, comprising interlaced analyses of the sculptors works. The “hint” from Bouvier’s text was the appeal to meditate about metamorphic qualities of the shape in motion, which introduced the fourth dimension in discussion, and implicitly, taking count of it in further interpretations.

The catalogue is monumental like the show, situated with the exhibition in a sort of parallelism, due to the virtue extracted from an encyclopaedic vision. It was subtitled *A Handbook of Possibilities* according to Constantin Brancusi’s genius perceived by Richard Serra in visiting the studio in the sixties⁶.

A book that one should take some time to “live with” for apprehend it.

The first part of the catalogue contains the major study of Friedrich Teja Bach, *Brancusi and Serra - Serra and Brancusi*, the new insights of Alfred Pacquement about *The studio as a work*, and few memories about Brancusi from the fifties, signed Jaqueline Matisse Monier⁷. This introductory part is followed by seventeen textes commenting, alternatively, Brancusi and Serra’s works. The writings concerning the Romanian sculptor, signed by Marielle Tabart, Alexandra Parigoris, Jonathan Wood and Ioana Pârvu, are essayistical, not burdened with notes and bibliographical references. Fresh eye formal analyses are made by Marielle Tabart and Ioana Pârvu, writings holding potential for new approaches to Brancusi. Alexandra Parigoris reopens the topic of “magical” quality of Brancusi’s art, questioning the cultural frequencies from the beginning of the twentieth century, especially the connection with African vogue and tradition (*La Nègresse*, pp. 147-153). Jonathan Wood examines the symbolism of the wood as a living material, in tracing literary references about wooden toys for children (*L’enfant au monde and others wooden sculptures*, pp. 61-77).

The *Handbook* presents short biographies of the artists, a catalogue of the exhibited works, and no list of illustrations, no bibliography. Brancusi’s biography is very restraint, almost schematic, and it shows some oddities: even the biography arrives to the nineties,

the only bibliographical references are the first Brancusi monograph by Vasile G. Paleolog, published in Bucharest, in Rumanian, 1938, and the one of Carola Giedion-Welcker (p. 230); another fact is that from the numerous artists, writers and other personalities who visited Brancusi’s studio, it is mentioned merely Ellsworth Kelley, American painter part of the rich artistic milieu in postwar Paris, whose “hard-edge-painting” is in direct connection with Serra’s art. The parallelism of the *Handbook* is more evident in the pseudo-catalogue of the exhibited works (Brancusi, pp. 239-240, Serra, pp. 241-242). Listed in chronological order, the pieces have no entrance number signaling the position occupied in the exhibition, number to be found mentioned along the illustrations, inside the book. For instance, Brancusi’s wood works like *Chien de garde*, *La Sorcière*, *Le roi des rois* are labeled “Not exhibited in Riehen” which is not automatically comprised exhibited anywhere, or even bluntly: “Not exhibited”, as Brancusi’s *Torse (Fragment d’une torse*, plaster?, 1909-1910, private collection), or Serra’s *Chunk* (vulcanised rubber, 1969, The Museum of Modern Art, New York). Maybe we should not be so worried about the lack of documentary precision, supposing that the entire show, in both locations, Riehen and Bilbao, was video recorded, and so the history goes.

Friederich Teja Bach's text, *pièce de résistance* of the catalogue, implants from the title, *Brancusi and Serra – Serra and Brancusi*, the principles of balancing and mirroring of the two works of art, and starts from a musical assertion of impossibility to listen to two songs at the same time, even if one of them is much older and well-known: "looking at two artists at the same time, means seeing neither of them fully"⁸. Consequently, the art historian, sovereign authority in both subjects, will try to find out in which way "Serra's involvement with Brancusi has fundamentally altered our understanding of Brancusi's art", and the reverted perspective, apparently much easier.

He proceeds in separated analyses from the elements of plastic vocabulary and specific issues of modern sculpture concerning perception of space, composing a "fugue" in seven parts: "Material", "Gravity", "Cutting/Drawing", "Perception", "Studio", "Surface/Plane", "Constellation". The last chapter concludes the main gain of the project was the changing in understanding the artistic influences, particularly the end of long debates around Brancusi's art influences, and a new attitude about art concentrating upon redefinition of the predecessors by their successors. By seeing Brancusi through Serra's art "only now have aspects become clear that make his sculpture more than, and something different from, <platonic essence> and <beautiful form>"⁹.

F.T. Bach's essay can be seen independently of the *Handbook of Possibilities*, standing as the latest concentrate manual of modern sculpture, both for the artists and art historians.

The multilayered project Serra/Brancusi, who pictured two major sculptors in "Constellation", joyful word spelled round about Constantin Brancusi, first by Carola Giedion-Welcker, then by Barbu Brezianu and others, it was a courageous attempt to apprehend the light-distance between two stars.

Virginia Barbu

¹ He received from Yale, in 1964-1965, a travel grant to Paris, where he paid daily visits to Brancusi's reconstructed studio at the Palais Tokyo, Musée National d'Art Moderne, making sketches and drawings that conducted him to the career in sculpture.

² Ionel Jianou, *Brancusi*, second edition, foreword by Jean Cassou, Arted, Editions d'Art, Paris, 1982.

³ Oliver Wick, *Maybe it smelled like art*, Introduction, p. 11. The title is one of the statements made by Serra in the interview took by Hal Foster, in 2004: "Maybe the studio had an aura that attracted me too. Maybe it smelled like art", p. 12.

⁴ Oliver Wick, *idem*, p. 12.

⁵ Raphaël Bouvier, *Richard Serra: Fernando Pessoa*, pp. 45-51.

⁶ Friederich Teja Bach, "Interview", in Richard Serra, *Writings, Interviews*, Chicago and London, 1994.

⁷ Jacqueline Matisse Monier, *Memories of Brancusi*, p. 41. Daughter of Pierre Matisse and Alexina "Teeny" Sattler, she visited Brancusi's studio between 1949-1951, when she was a student

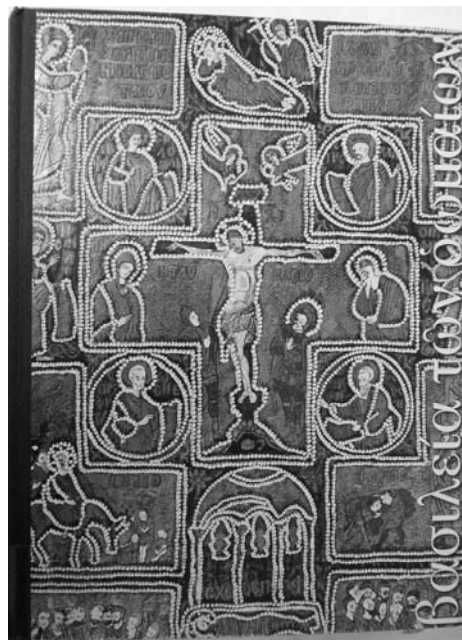
at the Sorbonne. We retain from her memories the affirmation: "We often talked about new books, particularly books about mysticism, which he enjoyed".

⁸ Friederich Teja Bach, *Brancusi and Serra – Serra and Brancusi*, p. 19.

⁹ Friederich Teja Bach, *idem*, p. 33.

Byzantine Antiquities. Works of Art from the Fourth to Fifteenth Centuries in the Collection of the Moscow Kremlin Museums. Catalogue, (I.A. Sterligova, ed.), The Moscow Kremlin Museums. – Moscow: Pinakothekē 2013, 608 p., ill. (ISBN 978-5-903888-26-9)

À la fin de l'année dernière, la bibliothèque de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de Bucarest a bénéficié d'un important don fait par les Musées du Kremlin de Moscou : le catalogue le plus récent des objets d'art byzantin de la collection des musées du Kremlin, travail complexe et exhaustif, dû à une équipe d'historiens d'art, linguistes, restaurateurs et archéologues, qui constitue un remarquable instrument à la portée des chercheurs de l'art médiéval.



Le catalogue présente des œuvres byzantines à partir du quatrième jusqu'au quinzième siècle – icônes, vêtements brodés, camées, céramique, orfèvreries, pièces de numismatique, vestiges archéologiques etc. – objets bien connus tout comme des pièces inédites. La plupart des œuvres proviennent des trésors sacrés des princes et des tsars, aussi bien que des églises appartenant au Kremlin moscovite ; elles sont arrivées en Russie avant la chute de Constantinople tout comme pendant les XVI^e et XVII^e siècles, lorsque les chrétiens, sujets de l'Empire ottoman, sollicitèrent d'aumônes auprès

des tsars russes – considérés comme les protecteurs de l'Orthodoxie –, leur apportaient de précieux présents. D'autres œuvres byzantines ont été confisquées des églises de la Russie après la Révolution de 1917, ou bien ont été mises à jour pendant les fouilles archéologiques dans les environs du Kremlin. L'article introductif de l'éditeur et rédacteur en chef de l'ouvrage, I.A. Sterligova, nous fournit ces informations et met en évidence le point de vue historique de la présentation des œuvres byzantines dans les collections du Kremlin (p. 8–15).

L'auteur de l'article relève aussi les efforts de la première génération de conservateurs des musées du Kremlin de sauver le patrimoine byzantin de la destruction et de mettre en évidence la signification scientifique et culturelle de celui-ci. Les musées du Kremlin de Moscou ne sont devenus accessibles au public que dans les années '60 du XX^e siècle, dans les conditions où le Kremlin était le siège de la direction d'État (p. 12). De la même époque date le premier catalogue scientifique issu des Musées du Kremlin, qui présentait 31 objets d'art byzantin et post-byzantin, reproduits et décrits sommairement – « le premier catalogue d'œuvres byzantines en Russie », en effet – rédigé par L.V. Pisarskaja, conservateur de la collection d'art byzantin du Palais des Armures, avec la collaboration de spécialistes russes réputés du domaine, A.V. Bank, N.V. Lazarev et M.M. Postnikova.

L'ouvrage ci-présent fut précédé par d'autres publications qui faisaient référence au patrimoine byzantin du Kremlin soit dans l'ensemble des œuvres byzantines des musées russes (*Byzantine Art in the Collections of the USSR*, catalogue en trois volumes édité par A.V. Bank et O.S. Popova), soit de manière spécialisée, tels les catalogues parus lors du XVIII^e Congrès international d'Études byzantines de Moscou de 1991 (celui concernant la broderie figurative, édité par N.A. Majasova, et *Byzantium. The Balkans. Rus' : Icons from the End of the Thirteenth Century to the First Half of the Fifteenth*).

L'équipe qui a réalisé le catalogue en 2013 s'est proposé de présenter le patrimoine byzantin des musées du Kremlin de Moscou de manière exhaustive et pluridisciplinaire, dans les meilleures conditions graphiques, et elle a atteint son but pleinement. Deux articles de fond au sujet des domaines artistiques les plus importants représentés dans les musées du Kremlin, précèdent le catalogue proprement dit : *Byzantine Works Made of Precious Materials in the History of the Russian State*, par I.A. Sterligova (p. 17–51) et *Byzantine Icons in the Moscow Kremlin*, par L.A. Ščennikova (p. 53–89).

Ensuite, le patrimoine est groupé en six sections. La première, concernant l'ART EN METAL, est présentée par I.A. Sterligova (*Byzantine Metal Work in the Moscow Kremlin Museums*, p. 94–97) et O.S. Shashina (*Inscriptions in Byzantine Craftsmanship*, p. 98–101), et contient reliures, du IV^e au XV^e siècle (cat. 1–17) et émaux cloisonnés, IX^e–XIII^e siècle (n^{os} 18–26). La deuxième section présente la SCULPTURE EN PIERRE, IVOIRE ET

BOIS, avec une introduction signée toujours par I.A. Sterligova (*The Art of Miniature Carving in Byzantium*, p. 194–199), dont le catalogue comprend camées, de IX^e au XV^e siècle (cat. 27–49), camées en pâte de verre, XIII^e–XV^e siècles (cat. 50–56), croix pectoraux, XII^e–XIV^e siècles (n^{os} 57–70), et icônes sculptées et croix, XII^e–XV^e siècles (cat. 71–78). La PEINTURE dans les musées du Kremlin concerne la troisième section et elle est présentée du point de vue artistique par L.A. Ščennikova (*Byzantine Icons : the Composition and Special Features of the Collection* (p. 308–312) et technique par I.A. Jakovleva (*The Technique of Byzantine Icon Painting*) (p. 313–319). Dans le catalogue, on trouve les icônes du XI^e au XV^e siècle (cat. 79–100) et un tétraévangile du XIII^e siècle (cat. 101). Une importante section, la quatrième, concerne la BRODERIE FIGURATIVE. Les quatre célèbres pièces de vêtement liturgique des XIV^e–XV^e siècles de la collection (cat. 102–105) sont analysées par A.G. Barkov (*Byzantine Liturgical Vestments in the Collection of the Moscow Kremlin Museums*, p. 452–457), tandis que les problèmes de restauration des pièces sont développés par I.M. Kachanova (*Reconstructing of the Original Appearance of Two Byzantine Sakkoses*, p. 458–465). La cinquième section est réservée à la NUMISMATIQUE. Deux articles précèdent le catalogue formé de monnaies en or des VII^e–XIII^e siècles (cat. 106–108) : *Coinage in Byzantium*, par S.V. Zverev (p. 524–525) et *On the Iconography of the Byzantine Coins in the Moscow Kremlin Museums' Collection*, par M.N. Butyrskij (p. 525–526). Enfin, la dernière section du catalogue, la COLLECTION ARCHÉOLOGIQUE, concerne les objets décoratifs et les pièces de céramique des XII^e–XIII^e siècles (cat. 109–145), découverts aux alentours de la forteresse du Kremlin de Moscou et présentés par T.D. Panova (*Byzantine Antiquities in the Archaeology of the Moscow Kremlin*, p. 532–537).

Presque toutes les fiches des objets dans le catalogue sont des ouvrages complexes, nous renseignant sur les données techniques (paternité artistique, datation, matériaux et dimensions), la provenance, les détails artistiques, les inscriptions, l'iconographie, l'état de conservation et, éventuellement, les restaurations, les débats scientifiques autour des pièces, les participations dans les expositions, enfin, la bibliographie. Chaque présentation est accompagnée d'un riche appareil critique. Les auteurs de ces fiches érudites du catalogue méritent d'être mentionnés : A.G. Barkov, T.S. Borisova, Ju.N. Buzykina, È.N. Dobrynina, A.A. Evdokimova, B.L. Fonkich, I.A. Komarov, Ju.N. Kuleshov, T.K. Mkrtychev, E.A. Morshakova, E.Ja. Ostashenko, T.D. Panova, A.S. Petrov, È.P. Salikova, O.S. Sashina, L.A. Ščennikova, I.A. Sterligova, T.A. Tutova, I.I. Vishnevskaya, S.P. Zaigraykina, S.G. Zyuzeva, I.A. Zhuravleva et S.V. Zverev.

Les pièces les plus célèbres d'art byzantin se retrouvent dans ce catalogue, avec toutes les données qui puissent intéresser le lecteur avisé, dont nous remarquons la Cruche aux Muses (Constantinople, 402–405, cat. 3), le Reliquaire de St. Démètre de Thessalonique à forme de ciboire (Constantinople,

1059–1067, cat. 7), l'Heaume décoré avec la *Désis et saints* (Moscou, deuxième moitié du XIV^e siècle, cat. 15), la reliure de l'icône de la Vierge de Vladimir, avec les douze Fêtes (Moscou, 1410–1431, cat. 17), le reliquaire en or et argent avec la *Descente aux Limbes* (Constantinople, fin du XII^e siècle, cat. 25), l'icône de la *Vierge Hodigitria* – Périplepta (Constantinople, début du XIV^e siècle, cat. 81), la fameuse icône de la *Glorification de la Vierge à l'Enfant avec l'Acatiste* (Moscou, maître grec, troisième quart du XIV^e siècle, provenue de la Cathédrale de la Dormition du Kremlin, cat. 83), les icônes du registre de la *Grande Désis* d'une iconostase (attribuées premièrement à Théophane le Grec, Prokhor de Gorodec et André Roublev, en 1405, par I.E. Grabar, et réattribuées à un artiste byzantin du dernier quart du XIV^e siècle, par L.V. Betin et E.S. Smirnova, cat. 86–94), les deux Sakkos du métropolite Photius (attribués aux maîtres grecs

travaillant à Moscou, les soi-disant « Sakkos Mineur », de la fin du XIV^e siècle–début du XV^e siècle, et « Sakkos Majeur », de 1414–1417, richement décoré, cat. 103 et 104). À côté d'eux, il y a d'objets assez nombreux, plus ou moins connus, qui complètent l'image du patrimoine byzantin des musées du Kremlin de Moscou.

Présenté dans les meilleures conditions graphiques, avec une illustration intéressante – reproductions en couleur, ensembles et détails significatifs –, un index très utile et une riche bibliographie, le catalogue-album *Byzantine Antiquities. Works of Art from the Fourth to Fifteenth Centuries in the Collection of the Moscow Kremlin Museums*, paru en 2013, constitue un précieux livre dans les bibliothèques d'art.

Marina Sabados