

Conçu chronologiquement, le programme de la session a débuté avec la communication de DRAGOȘ NĂSTĂSOIU, *Les saints rois de Hongrie : piliers de l'Église magyare locale*. En dépit de nombreuses études dédiées à la représentation des saints rois de Hongrie dans la peinture murale du Royaume magyar médiéval, l'attention des chercheurs n'a été retenue jusqu'à présent que par le type iconographique qui réunit les saints Etienne, Emeric et Ladislas dans la même composition. Pendant la première moitié du XIV^e siècle, dans les églises de Zehra, Poprad, Cecejovce (Slovaquie) et Tornaszentandras (Hongrie), seuls les saints Etienne et Ladislas sont représentés sur les pilastres de l'arc triomphal, tandis que des prophètes de l'Ancien Testament figurent en médaillons sur l'intrados de celui-ci. La présente étude propose, par l'examen d'une série de sources écrites au caractère politique et religieux, à offrir une interprétation à ce type iconographique dans lequel seulement les chefs effectifs du Royaume magyar sont représentés dans une position et compagnie similaires.

Le modèle idéal du commandant médiéval, ayant comme fondement les figures des rois vétérotestamentaires David et Salomon, n'est pas un simple *topos* dans le *Libellus de institutione morum*, l'*ordo* de couronnement *Egbert (Dunstan)* ou dans les documents de la chancellerie royale des XI^e-XII^e siècles, mais il se retrouve également dans les *Vitae*, les offices divins et les sermons dédiés à ces deux saints. On constate donc la tendance d'associer le vieux et sage roi Étienne au sage Salomon, tous les deux, des juges droits, auteurs et fondateurs de l'Église/du Temple, et le vaillant roi Ladislas au brave David, tous les deux, des commandants forts et courageux. La constance de la vision de l'homme médiéval sur le modèle idéal du dirigeant est à voir dans la conception concernant les deux rois saints de Hongrie, suivant l'exemple idéal des rois vétérotestamentaires, ainsi que dans

SESSION ANNUELLE DU DÉPARTEMENT D'ART
MÉDIÉVAL DE L'INSTITUT DE L'ART «G.
OPRESCU» DE BUCAREST: NOUVELLES DONNÉES
DANS LA RECHERCHE DE L'ART MÉDIÉVAL DE
ROUMANIE,

Septième édition, 16–17 décembre 2010

l'expression visuelle de la décoration murale médiévale, en dévoilant en même temps un exemple de théologie politique, négligé jusqu'à présent.

En revenant sur des recherches antérieures, ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI a mis en évidence certaines questions inédites dans la communication *Deux scènes nouvelles dans la peinture de Corbii de Piatră*. Partiellement conservée et gravement endommagée, cette peinture fut de nouveau analysée à l'occasion de la recherche pluridisciplinaire du projet *Stratégie intégrée de recherche de l'état de conservation de certaines églises rupestres en vue de la restauration et de la mise en valeur. Etude de cas : Corbii de Piatră (2007–2010)*. Suite à cette recherche, on a identifié deux scènes restées inconnues jusqu'à présent : l'une, sur le mur nord sous l'arcade vers l'ouest – *La Descente du Saint Esprit*, dans une rédaction archaïque, et l'autre, sur le mur sud, sous l'arcade centrale – *Le tableau votif*, dans lequel trois personnages masculins se trouvent sous la bénédiction de Jésus Emmanuel qui apparaît en haut de la composition. Même si nous avons aujourd'hui la certitude qu'un tel tableau a existé à Corbi, l'identification du fondateur reste toujours un problème.

Gravement détruit, dans le stade actuel de recherche, il est pratiquement impossible d'en identifier les personnages. L'auteur propose d'y voir Basarab I en qualité de fondateur de l'ensemble mural, avec ses fils, mentionnés dans des documents avant même 1330 et dont on suppose avoir lutté à côté de leur père contre le roi Carol Robert. Les arguments de cette identification sont la datation des fresques au début du XIV^e siècle ainsi que le possible diadème porté, semble-t-il, par le personnage central du tableau votif de Corbii de Piatră, pareil à celui de la représentation votive de l'Eglise Princières de Curtea de Argeș. L'existence ou l'absence d'un tel diadème ne sera établie qu'à la suite des interventions de nettoyage de la peinture.

Dans son exposé *L'église Saint Nicolas de Dorohoi – recherche préliminaire de la peinture murale*, CARMEN SOLOMONEA a détaillé quelques aspects caractéristiques, l'état actuel de conservation de la peinture et les conditions créées par les facteurs spécifiques du climat intérieur et extérieur. Les formes de dégradation de la peinture murale sont diverses, les effets produits par les facteurs climatiques se sont associés aux anciens repeints, qui, dans ce cas, furent une source favorable au développement d'une attaque biologique étendue sur toutes les surfaces intérieures décorées.

Par cette recherche préliminaire, on a identifié les types de dégradation au niveau de la couche de peinture et du mortier, leur aspect et leur ampleur, les formes de biodégradation. Les testes de nettoyage et d'élimination des divers types de repeints à la détrempe et à l'huile (interventions locales qui modifient l'aspect original) mettent en évidence de nouveaux éléments de style, des caractéristiques techniques et artistiques spécifiques à la peinture murale de ce monument. Les formes des interventions ultérieures existantes sur la surface de la peinture constituent une source documentaire pour les méthodes techniques et artistiques utilisées à différentes époques, leur but et, implicitement, la modification de l'aspect de l'image murale originale.

L'intervention de VLAD BEDROS, *L'Autel de Dieu. Une rédaction liturgique inédite dans l'autel de Dobrovăț* a attiré l'attention sur la représentation du Christ en patène, peint au-dessus du portrait de St. Ignace d'Antioche et sous celui de St. Jean Baptiste-Ange du désert. Cette sélection semble indiquer une méditation personnelle de l'iconographe sur le rapport entre le Sacrifice et le martyr. La représentation du Précurseur est tout à fait symptomatique, car cette place sera ultérieurement réservée à l'image de l'Agneau de Dieu, image fondée sur les passages de Jean I : 29, 36. Le culte de St. Ignace en Moldavie est attesté par l'illustration, dans la lunette du portail de la nef de Bălinești, de sa dévoration par les bêtes, – choix qui indique sa vénération surtout en tant que « théoricien » du martyr. La désignation du noyau iconographique de Dobrovăț en tant qu'« autel de Dieu » est renforcée par la notation de la prière de l'encens sur le phylactère de St. Jacques de Jérusalem qui ouvre, vers le nord, la procession des hiérarques officiant. La représentation d'une table d'autel dans l'axe de l'hémicycle, vers laquelle s'inclinent les saints en tête des séries d'évêques, est antérieurement attestée à Neamț. Le raffinement théologique de la sélection représente un argument de plus pour attribuer à l'érudit moine Macaire la structure du discours iconographique de l'ensemble mural de Dobrovăț.

CONSTANȚA COSTEA, dans la communication *Le fils prodige*, a présenté l'illustration de la parabole évangélique (Luc 15 : 11–32) dans la peinture extérieure de la Moldavie du XVI^e siècle : [Hârlău], Probota, Saint-Georges de Suceava, Humor, Arbore. L'identification des épisodes et l'analyse de leur rédaction a relevé l'association de l'illustration du contenu évangélique à celle des commentaires au texte (dûs, entre autres, à Théophile de Bulgarie ou Euthyme Zigabène).

Dans les premières variantes, la syntaxe du cycle – intégré à *L'arbre de Jessé* à Saint-Georges de Suceava ou à *La grande*

Déisis/Prière de Tous les Saints à Probota – peut renvoyer à une signification d'ensemble pour la société de la Moldavie de l'époque, suggérée toujours par l'exégèse de la parabole (St. Jean Chrysostome): *la metanoia* collective en tant qu'instrument de la victoire sur les païens.

Dans son exposé, *La symétrie de l'Hymne Acatliste de l'église d'Arbore*, CONSTANTIN I. CIOBANU est revenu sur l'ouvrage de Paul Henry, qui, vers la fin des années '20 du dernier siècle, observait un bouleversement total dans l'ordre des illustrations aux strophes de la deuxième partie de l'*Hymne Acatliste*, peintes sur la façade méridionale de l'église de La décollation de Saint Jean le Précurseur du village d'Arbore. En 2009, Constanța Costea (voir *RRHA.BA*, 2010) avait démontré que l'illustration de la 16^e strophe de l'*Hymne Acatliste* à l'église d'Arbore est doublée : elle est présentée au début de la troisième et de la cinquième rangée d'images : tantôt dans la version consacrée du Christ Emmanuel entouré par les anges, tantôt dans la version plus rare d'une Croix montée sur le Trône de l'Hétimasie, aussi entouré par des anges (hormis Arbore, on trouve cette deuxième version dans la peinture de l'église de Părhăuți).

Dans sa communication, Constantin Ciobanu démontre (d'une manière à peu près mathématique) comment, en partant de l'ordonnance des illustrations aux strophes de l'*Hymne Acatliste* de l'icône des *Louanges de la Vierge* (XV^e siècle, conservée de nos jours dans la Cathédrale de la Dormition du Kremlin de Moscou), grâce à l'utilisation itérative du même cliché sur les parties *recto* et *verso* des décalques dessinés et grâce à la répétition de l'image de la 16^e strophe, peut-on obtenir l'ordonnance des illustrations aux strophes de la deuxième partie de l'*Hymne Acatliste* de la façade méridionale de l'église d'Arbore.

IOANA IANCOVESCU, dans sa communication *De nouveau sur la peinture de la Bolnitsa de Cozia*, cherche à mettre en évidence l'héritage de la peinture byzantine

dans l'iconographie de cet ensemble, en confirmant les hypothèses déjà formulées sur la survivance des sources byzantines dans la peinture de la première moitié du XVI^e siècle en Valachie. Force d'arguments stylistiques, les chercheurs ont émis auparavant plusieurs hypothèses sur la possible formation « sud-slave » ou crétoise des zôgraphes David et Raduslav qui, en 1542–1543, ont réalisé la peinture de la *bolnitsa*. Mais plusieurs détails iconographiques, à savoir les mélodes qui accompagnent la *Dormition de la Vierge*, la composition de la *Crucifixion*, les saints militaires en habits longs rappellent les modèles byzantins. Les similitudes déjà enregistrées avec plusieurs monuments balkaniques seraient donc moins des emprunts de la peinture contemporaine, que l'héritage d'une tradition commune. (Communication publiée dans le présent volume).

L'achèvement d'un projet de restauration de l'architecture, supposant la consolidation et le traitement du parement extérieur, a offert à TEREZA SINIGALIA l'occasion de commenter sur *Les peintures de l'église du monastère Golia (Jassy) face à une nouvelle provocation* (texte modifié par rapport au programme). Le projet de restauration de l'architecture a bénéficié de l'assistance technique de spécialité de la part d'un peintre restaurateur, durant la période des forages et des injections du processus de consolidation. Dans ce but, à l'intérieur de l'église, on a dressé un échafaudage en bois, malheureusement, non-traité, qui a affecté le microclimat, avec des effets négatifs sur la peinture murale. La présence de cet échafaudage a facilité quand même l'observation de près de la peinture murale, autant en ce qui concerne l'existence de plusieurs repeints, aussi bien que leur dégradation. Les repeints surtout ont été considérés une véritable provocation pour le futur projet de restauration de la peinture. On a affirmé que la valeur du monument et la complexité des problèmes provoqués par son état de conservation imposent une équipe de

restauration pluridisciplinaire, dont la direction soit assurée, depuis l'élaboration du projet jusqu'à sa mise en œuvre, par un spécialiste bien expérimenté.

ELISABETA NEGRĂU a présenté la communication *Significations du thème de la Déisis avec Jésus Grand Prêtre dans la peinture du naos. Etude de cas : Valachie, aux XVI^e–XVII^e siècles*. Le thème de la Déisis dans la variante impériale et avec Jésus en Grand Prêtre est iconographiquement attesté dès le début du XIV^e siècle, les seuls exemples aujourd'hui conservés provenant de la région d'Ohrid. Son apparition est antérieure au début des débats sur l'hésychasme. Comme une particularité pour la Valachie, cette variante de la scène est placée dans la zone sud-est du naos, ce qui a la signification de la présence actualisée de Jésus dans l'église. Sa première représentation conservée en Valachie provient de l'église du monastère Curtea de Argeș. L'absence de cette scène dans l'iconographie des églises-*bolnitsa* veut dire qu'en Valachie, l'image était employée surtout dans un sens liturgique. Ce sens est également donné par la migration du thème, au début du XVII^e siècle, dans les icônes royales de l'iconostase qui était en relation iconographique avec la thématique liturgique de l'autel. En dehors des valeurs liturgiques et eschatologiques du thème, sa récurrence surtout dans les fondations princières, suggère que la scène *Déisis* impériale avec Jésus Grand Prêtre avait une indéniable signification pour les princes grâce à son message parénétiq ue implicite, dans lequel Jésus est exalté en tant que source et modèle de tout prince chrétien.

Dans leur exposé *La replantation in situ des peintures murales de Cotroceni*, AURELIA CIOBANU et DAN MOHANU affirment que l'ensemble monastique de Cotroceni, fondation du voïvode Șerban Cantacuzène des années 1679–1682, a été l'objet de transformations et destructions successives qui ont culminé avec la démolition de l'église, en 1985, sous le régime communiste. Dans ce contexte

dramatique, on n'a pu sauver que 82 m² de l'ensemble des peintures murales.

L'initiative récente de la reconstruction de l'église, finalisée en 2009, précédée par une malheureuse tentative de restituer le monument cantacuzène, a bénéficié d'une nouvelle vision qui avait à la base la récupération de l'espace spirituel sur la fondation de l'ancienne construction. En même temps que la reconstruction de l'église cantacuzène, redevenue ainsi espace liturgique, on a réactivé le projet, plus ancien, de la récupération des peintures murales extraites de la fondation démolie en 1985. Tout comme dans le cas des fresques de Văcărești, la récupération fragmentaire des peintures murales peut quand même offrir les repères authentiques de l'ensemble iconographique. On répond ainsi à un problème plus ancien concernant le rapport entre la partie et le tout, la manière dont l'image continue à être efficiente dans sa condition fragmentaire. En appelant une fois encore à la théorie de la restauration élaborée par Cesare Brandi, on rappelle que l'œuvre d'art, l'icône, dans ce cas, physiquement fragmentée, continue à exister par chacune de ses parties. Donc, le caractère fragmentaire des peintures murales de Cotroceni n'empêche pas la restitution de l'ensemble iconographique, qui reste entre les limites d'une reconstitution d'archive, sans faire appel à des méthodes de falsification. Le remplacement *in situ* des fragments de peinture murale dans la fondation cantacuzène reconstituée à Cotroceni fut une expérience nouvelle et, sans doute, une provocation en même temps du point de vue théologique, que de celui de la méthodologie de la restauration.

La communication de MARINA SABADOS, *icônes des peintres Kirill et Vasili Oulanov à Suceava* a attiré l'attention sur les ouvrages, sur le territoire de la Roumanie, de certains peintres russes très connus, actifs au début du XVIII^e siècle dans « l'atelier du tsar » du Palais des Armures, au Kremlin de Moscou : les icônes royales de l'ancienne iconostase de

l'église Saint-Nicolas de Rădăuți (aujourd'hui dans la réserve d'art religieux du Monastère de Sucevița), réalisées en 1707, selon les inscriptions, et autres trois icônes royales qui se trouvent à présent dans l'iconostase de l'église Saint-Elie de Suceava, datées en 1708. Les deux frères Oulanov ont été secondés par d'autres iconographes russes qui ont signé des icônes : Alexeï Kvachnine et un certain Pierre. Par rapport à d'autres icônes peintes par Kirill et Vassili Oulanov, présentes dans des musées et des églises de Russie, leurs œuvres du nord de la Moldavie se font remarquer par certaines particularités iconographiques comme celle de la Vierge sur le croissant de la lune, inspirée par l'iconographie occidentale de la Contre-réforme (icône de Rădăuți), ou celle de l'architecture de style classique du palais qu'on voit dans l'icône de la *Sainte Trinité* (icône de Saint-Elie de Suceava), ainsi que par l'exécution artistique particulièrement élégante. (Communication publiée dans le présent volume).

GRAȚIELA GRIGORIU a présenté *Un grand fondateur de l'époque postbrancovane : l'Evêque Climent de Râmnic (28 juin 1735 – 8 mai 1749 ; + 31 janvier 1753)* qui a été en tête de l'Evêché de Râmnic–Noul Severin dans la période la plus difficile de son histoire, lorsqu'il se subordonnait à la Métropole (orthodoxe) serbe de Belgrade, politiquement contrôlée par Vienne. Après la récupération de l'Olténie par la Valachie (en 1739), la lutte diplomatique qu'il avait menée pour maintenir l'autonomie de l'Eglise orthodoxe, se transformera dans une intense activité culturelle et constructive.

Issu d'une famille de pieux paysans libres du village Pietrarii de Jos, il n'a pas bénéficié d'une éducation élevée, mais en tant que bon organisateur, il a rendu plus forte la position de l'Evêché de Râmnic–Noul Severin en tant que centre important de culture, en publiant ici des manuscrits traduits par son prédécesseur, l'évêque Damascène, aussi bien que par la fondation de nouvelles églises. Le désir de rester dans

la mémoire des générations à venir, en tant que fondateur d'églises, suivant le modèle du grand prêtre Simon, mentionné dans le *Livre de la Sagesse de Jésus Sirah* (50, 1), est affirmé par l'évêque Climent lui-même dans l'inscription votive du pronaos de l'église de l'ancien couvent Pietrari. Des monuments qu'on lui a attribués, on conserve jusqu'à présent l'église-*bolnitsa* de l'Evêché de Râmnic (1745 ; 1748) et trois églises sur la vallée de Otăsău : l'ancien couvent Pietrari (1742 ; 1744-1745), l'église du hameau Drăgănești du village de Bodești (1749, 1751) et l'ancien couvent Colnic du village Moșteni, commune de Frâncești (1752).

La communication présentée par ANCA CHIRICUȚĂ, VIOREL ALBU et DAN MOHANU a mis en évidence *Une fondation paysanne en bois entre la destruction et la récupération : l'église de Urși*. Bâtie vers la fin du XVIII^e siècle, en bois massif de chêne, l'église de l'Annonciation du village de Urși, commune Popești, se trouvait dans un état de conservation critique, en présentant une dramatique déviation de l'axe verticale, une structure gravement affectée, avec le déplacement de la plupart des éléments constructifs, dans les conditions de l'absence de la fondation, de l'infiltration des eaux pluviales et de la biodégradation du bois. Au mois de juin 2010 une grande partie de la structure en bois de la demi-calotte de l'autel s'est effondrée en même temps que la peinture qu'elle soutenait, cet événement démontrant la nécessité d'une intervention d'urgence.

L'église a été peinte, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur, en 1843 par les peintres Georges, Nicolas et Jean, selon les inscriptions dans la niche de la prothèse. L'ensemble de peintures de tradition postbrancovane, ayant une expressive rédaction de facture paysanne, appartient à une catégorie technique relativement rare pour les églises en bois, car elle est réalisée dans la technique *a fresco*, procédé spécifique aux églises en briques. L'état de conservation de la peinture est précaire, la

perte de grandes surfaces de l'ensemble iconographique est imminente, la couche de mortier étant détachée du support en bois. La consolidation prophylactique, initiée dans un cadre plus large de la restauration de 60 églises en bois, action placée sous

l'égide de l'Ordre des Architectes, fut réalisée par une équipe de professeurs et d'étudiants du département Conservation-Restauration de l'Université Nationale des Arts de Bucarest.

Département d'art médiéval

Notes

Ce texte a été rédigé à partir des résumés présentés par les auteurs des communications.

SYMPOSIUM *THE LIVING ARCHIVE – AROUND THE DONATION OF ART HISTORIAN BARBU BREZIANU (1909-2008)*, INSTITUTE OF ART HISTORY “G.OPRESCU”, 9th OF DECEMBER, 2010

The Institute of Art History “G. Oprescu”, celebrated, in December 2010, the distinguished art historian Barbu Brezianu with a scientific conference, organized by the Department of Modern Art, whose starting point was his donation¹ made to the Institute.

Barbu Brezianu was for many years a remarkable and pleasant colleague, a landmark in Romanian art historiography by his rigorous and refined method, internationally acknowledged as a Brancusi scholar. His noble-hearted gesture enriched us with a collection of books and periodicals, covering mainly the Brancusi's bibliography and the cultural context of his epoch, with important data as his correspondance with main foreign and Romanian art historians and with a large research material: thematical dossiers, notes, press clippings, photographs, movies. After the presentation of the donation, emphasizing the issues involved in the organization and conservation the archive and the major meaning to bring life to a center for studies based on it, the session was opened with a selection of significant pictures, in a memorial slideshow, representing Barbu Brezianu in various times, with friends and colleagues at the Institute, and with important foreign personalities (Ion Frunzetti, Ionel Jianu, Dan Hăulică, V.G. Paleolog, Sidney Geist, Marielle Tabart, Isamu Noguchi etc.), while

his voice was rolling from a magnetic tape recorder.

Besides the perceptive aspect of the donation, which gave us the reason to open a “Center for Studies on Brancusi” as a part of the Modern Art Department, it was the “creative disorder” of the very meticulous researcher, considered a “fanatic of tangible evidence”², the immaterial and most valuable dimension of his inheritance. This was the spirit that brought us together under the oxymoronic title “The Living Archive”.

Ioana Beldiman, in her research paper *Dimitrie Paciurea and Gabriel Popescu, Friends*, studied the intricate case of an artistic friendship pictured in life's concurrence of circumstances and within the cultural background. Based on data from Archives Nationales Paris (archives École des Beaux Arts and Académie Julian), the research was recomposing the Parisian ambient in the late XIXth, focused upon artistic institutional education and on the places the Romanian artists attended in Paris (Paciurea took classes in sculpture from 1895 to 1899, Popescu studied engraving between 1894-1900). The author established several connection points in their lives: official commands, partnership in exhibitions and as teachers at Académie de Beaux-Arts de Bucharest, winners of The National Price of Arts. The artistic affinities that built the friendship between the sculptor and the engraver were concentrated around the work of Auguste Rodin.

In *Brancusi's Écorché. Latest Researches*, Elena Dumitrescu re-examined the Romanian sculptor's early work made in collaboration with the anatomy professor Dr. Dimitrie Gerota in 1902. Based on the available bibliography regarding the topic, whose infallible guide remains Barbu Brezianu's

*Brancusi in Romania*³, and sustained archive studies at The School of Fine Arts in Bucharest, the author recomposed the creation and achievement background of the *Écorché*, completed by technical informations about the original pieces to be found today in Craiova, Iași, Cluj and Bucharest. She also tried to elucidate the spreading routes of the originals in the epoch. Sculptor's formation was involved in her fresh and detailed formal analyse of the *Écorché*.

Gheorghe Vida's study *János Fadrusz and the European Historism* was commenting on the monument of János Fadrusz dedicated to Matei Corvin in Cluj-Napoca, masterpiece of the European historism. The entire activity of János Fadrusz (1858-1903) being reliable to various stages of historism and the way of its outrunning, Hungarian sculptor's work was a very fine subject to apply most important theories about historism (N. Pevsner, W. Götz, L. Németh). The author investigated the formative lines of his style marked by the contact with works of Georg Raphael Donner, in Bratislava, and with Viktor Tilgner and Edmund Hellner, his teachers from Vienna. Inside his romantic structure was lying both the veneration for Greek classicism and a new tendance toward dramatic and heroical expression, as the statuary group of Matei Corvin embodies. Into Fadrusz's pluralist style, eclectic by nature, can be detected several layers pointing to a very incipient modernism.

The contribution of Tudor Stăvilă *Bessarabian Students from Belgium. Circumstances and Consequences* followed the ways of myths consolidation regarding the freedom and restrictions upon art creators. The topic was pictured by the Bessarabian students that graduated from *The Higher National School for Architecture and the Decorative Arts* of Brussels, institution famous for its location, La Cambre district, founded in 1926 by Henry Van de Velde. The destiny of the five Bessarabians students at La Cambre in the years 1930-1936 was marked by unequitable circumstances and the drama that they had experienced. After

1940 Moisei Gamburd and Claudia Cobizeva became promoters of the "socialism realism", while A. Modval was emprisoned in the GULAG Vorkuta for seven years. Two of the graduates of the Belgian school asserted themselves as artists – E.Ivanovsky in Belgium and N. Jacinski in Luxembourg.

Magda Predescu tried a post-structuralist analysis on Peter Jacobi's work in her paper called *Constantin Brancusi – The Absent Presence in Peter Jacobi's Work*. The approach was applied mostly to the photographic series of the artist. The presence of the Brancusian themes is detectable in most of all experiments and media that he used from the 60's in his visual discourse. Emphasizing the representational character of photograph, which repeats reality as a sign, transgressing the presence in absence, she identified several cultural screens in P. Jacobi's work: Anselm Kiefer, Berndt and Hilla Becher, Beuys. Brancusi, as a formative guide, is located in the darkness, with solarization of ratio volumes (modulus from *Columns* series), in geometrical, ovoidal shapes, and in the palimpsest-photographs which tell us a stratified story of a Brancusi's artwork.

Corina Teacă's contribution *The Sculpture at the Exhibition The Legionary Labour* (Bucharest, Dalles Hall, December 1940 – January 1941) investigated the relations between sculpture and right-wing doctrine of the 1930s in Romania. In attempt for revealing the feed-backs to ideological context, the author pointed out the existence of a discourse regarding the topics of art criticism, implying the specific debate on tradition seen from historical as well as art historical points of view. Simultaneously, was underlined the augmentation of contradictions between past and present, with all their corollary of events, facts, particular attitudes, some of them fallacious and opportunist. Her research also questioned the artists involvement in this singular fascist exhibition, their commitment to the values of so-called national art.

In *Remember'67. The first International Symposium Constantin Brancusi* Irina Cărăbaș tried to recompose, based on Brezianu's archive, mostly on the publication of the Conference, the circumstances of the International Symposium Constantin Brancusi held in Bucharest, in 1967. The first manifestation of a wide anvergence, the event was a turning point in the history of receiving Brancusi's work and personality. Some of the participants were: C.G. Welcker, J. Lassaigne, Palma Bucarelli, Sidney Geist, G.C. Argan, Werner Hoffman, Amelia Pavel, Dan Hăulică, Irina Codreanu, V.G. Paleolog. The presentations at the Conference combined art historiography with contemporary testimonials. Romanian's first decade of the realism socialist regime obliterated the figure of Brancusi. With late '50s there were several stages of discovering him. This explains the involvement of communist authorities in organization of the Conference, as well as the high press propaganda, and later Brancusi's inclusion into the communist canon of national heroes.

Virginia Barbu's research paper *Into the Labyrinth with Barbu Brezianu. Brancusi, Music and Dance* followed the Brezianu's literary and historiographic passions routes preserved in the writer's library. Three sacred samples of modernism's precursors are to be found in important editions: Lautréamont, Alfred Jarry and Erik Satie. The last one was a permanent subject of study in the light of his friendship with Brancusi. The author questioned the affinities and contradictions between the Romanian sculptor and the French composer, insisting on the short episod of an artistic trio: Brancusi making costumes for Lizica Codreanu on Satie's *Gymnopédies*, private representation immortalized by Brancusi's photographs. Inapparent incongruence between costumes, Lizica's postures and the music, revealed by

data from Brezianu's files, calls for an reinterpretation of the topic.

In *New Data on Princess Ileana of Romania (1909-1991) as a Sculptor* Ruxanda Beldiman studied the artistic education and the less known sculptures of the royal figure. Ileana of Romania took private classes in sculpture with Ion Jalea (1887-1983) and painting classes with Jean Steriadi (1880-1956), both important names in the interwar and postwar Romanian art. She started by drawing in her childhood, but the special interest in sculpture grew in the late 1927. She exhibited portraits and other figures for two times in Bucharest, in 1930 and 1932. Her work of an accurate style was appreciated by some art critics of the time. Several museums in Romania possess sculptures by Princess Ileana. One of the most interesting portraits she did, was that dedicated to his father, King Ferdinand, in 1927.

In her paper *Master and Disciple – Brancusi/Isamu Noguchi. New Data from Barbu Brezianu's Archive*, Ioana Vlasiu was commenting the seven letters adressed to Barbu Brezianu by the American-Japanese sculptor, Isamu Noguchi, to be found at the University Library from Bucharest and the Brezianu's archive from the Institute of Art History "G. Oprescu". Brancusi's pupil, Noguchi never denied the significant lesson the mentor gave him. The travel he made in Romania, in 1981, following Brezianu's suggestion to see the ensemble of Brancusi in Tirgu-Jiu, was a fine occasion to remember the relationship with his master and to establish unexpected comparisons between Romania and Japan. The author discussed the encounter Brancusi/Isamu Noguchi within the Brancusian pedagogy, whose originality lies in highlighting the ethical responsibility of the artistic activity.

Virginia Barbu

¹ The donation comprises just a part from the entire personal library and archive of Barbu Brezianu.

² Ion Pogorilovschi in *Brancusi Equation and Brezianu-Paleolog Binomial*, from *Lumea Gorjenceasca*, special issue dedicated to Barbu Brezianu, no. 1, 1999, Tirgu-Jiu.

³ *The Work of Brancusi in Romania*, 1974, first edition, awarded by Romanian Academy; *Brancusi in Romania*, revised and added edition in 1976, Romanian Academy Publishing; Romanian, English and French editions in 1998 and 2005, Bic ALL and Alfa Publishing Houses.

L'espace de la modernité roumaine 1906–1947, exposition organisée par l'Ordre des Architectes de Roumanie, Musée du Paysan Roumain de Bucarest, le 27 octobre – 12 décembre 2010

UNE EXPOSITION-MANIFESTE POUR LA MODERNITÉ ROUMAINE DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES

Cette exceptionnelle exposition a l'envergure d'un grand événement récupérateur qu'on ne rencontre qu'une fois par décennie ou même plus rarement. Son curateur général, l'historien de l'art et d'architecture Carmen Popescu (Paris) a réussi, secondée d'une équipe de 20 spécialistes, un pari difficile, mais avec une mise historique longtemps attendue. L'exposition, comme l'indique le titre, est une démonstration péremptoire d'idéologie culturelle progressiste, par la reconstitution d'une image substantielle de la modernité urbaine et architectonique roumaine de la première moitié du XX^e siècle. À travers les photographies, les plans et les dessins inédits exposés, par films documentaires d'époque, aussi bien que les affiches, les peintures et les objets décoratifs, ou les commentaires écrits qui accompagnent l'exposé, on reconstitue l'image vive et convaincante de ce que fut et aurait pu continuer d'être l'urbanisme roumain moderne, s'il n'avait pas été interrompu et déformé, dans son évolution normale, par le communisme.

Impressionnante est l'énergie de «début du nouveau monde» et la liberté de conception avec laquelle on résout à l'époque les principaux thèmes de la vie moderne qui commence à se dérouler impétueusement sur le territoire de la Roumanie : la reconstruction d'après la deuxième guerre mondiale, les plans urbanistiques généraux des localités, les lotissements des terrains à l'intérieur des villes et les logements bon marché, les immeubles d'appartements avec beaucoup d'étages, les bureaux des institutions, ainsi que les espaces destinés aux activités

culturelles et sportives, les résidences de campagne et le nouveau design d'intérieur et, aussi, les grandes expositions générales de l'époque ou l'aménagement des nouvelles stations touristiques, à la mer ou à la montagne, etc. Substantiel, divers et pourtant bien structuré, tel se déroule devant celui qui regarde le discours d'un modernisme cosmopolite et, en même temps, plein de spécificité locale, où la tradition n'est pas abolie, mais organiquement intégrée et où le fonctionnel est adouci par une sensibilité expressive, et le rationalisme est secondé par un pittoresque exalté.

Sous l'influence du *génie du lieu*, plutôt modéré et éclectique, l'évolution du «style national» autour de 1900 jusqu'au constructivisme, «le cubisme» et l'art déco des décennies suivantes est reconstituée avec éloquence dans sa dynamique esthétique et fonctionnelle qui met en évidence un style de l'habitat, finalement roumain. Un style qui se situe, d'une manière tenace, entre l'Occident et l'Orient, qui combine le modernisme utilitaire avec le balkanisme pittoresque et conserve un charme spécifique, émotionnel, résultat d'une harmonie des contraires et d'une relation encore présente avec la tradition et la nature.

Les échos de ce style de l'habitat de l'entre-deux-guerres se sont perpétués, même pendant le communisme, avec toute sa rigueur obtuse, jusqu'à notre époque qui récupère, historiquement et culturellement, la spécificité irréductible dans certains aspects des façades postmodernes et des éléments du design d'intérieur contemporain.

La projection épurée – peut-être un peu idéalisée, car, sans le contexte social et politique dramatique de l'époque, avec ses grands troubles totalitaires – d'un modernisme de la meilleure qualité, telle qu'elle est proposée par cette exposition-événement, nous remet en possession d'une identité culturelle européenne et en même temps roumaine dont nous pouvons certainement être fiers.

Magda Cârneci

