

Entre le 1 et le 6 novembre 2018, à Luxembourg s'est déroulée la 36^e édition de la Conférence internationale ORACLE des curateurs de photographie, des artistes photographes et des directeurs de musées en possession de fonds de photographie historique et moderne, documentaire et artistique. Les deux premiers jours, on a organisé des excursions d'études à Metz où l'on a visité le Centre Pompidou, un musée d'art très intéressant et riche, aménagé dans un immeuble très moderne et ingénieux comme forme de l'architecte japonais Shigeru Ban (Fig. 1, 2, 3, 4). Adeptes de "l'architecture écologique", celui-ci a employé une structure en bois laminé pour les colonnes de soutien et pour le toit en gondole, de forme hexagonale, avec une dimension de 8000m². En s'intersectant, les colonnes forment un jeu géométrique pareil au treillis en bambou dont sont faits les chapeaux chinois. D'ailleurs, la forme et la texture d'un tel chapeau sont à la base de l'inspiration pour le toit qui, sur la grille des poutres, est doué d'une membrane en fibre de glace qui, le matin, laisse passer une lumière diffuse, d'une intensité constante, et qui, la nuit, brille grâce à l'éclairage artificiel intérieur, en offrant une image féerique au musée. Sauf le vaste hall de l'entrée, il y a 3 galeries rectangulaires placées à des hauteurs différentes. La construction a été démarrée en 2006 et a été finie en 2010. C'est là qu'on a pu visiter l'exposition *Peindre la nuit* qui réunissait des ouvrages de peinture, graphique et photographie ayant la nuit comme thème. Ensuite, nous avons fait une tour guidée dans le vieux centre de la ville et nous avons vu la somptueuse cathédrale gothique, affectée par les conflits armés mondiaux du XX^e siècle (Fig. 5), où se trouvaient quelques vitraux peints par Marc Chagall. L'arrêt suivant fut dans la petite localité Schengen où l'on a visité le Musée Européen Schengen et on a vu le lieu où a été signé le traité de libre circulation entre les pays européens.

Le lendemain, on a visité le Musée de la Forteresse Luxembourg, le Fort Dräi Eechelen (Fig. 6) avec sa précieuse collection d'objets liés à l'histoire de la ville et de la principauté, MUDAM (Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean), inauguré en 2006 dans un bâtiment moderne projeté par le célèbre architecte I.M. Pei (Fig. 7, 8). Compte tenu du jeune âge de ce musée, son patrimoine ne contient pas plus de 700 objets. Nous avons admiré une exposition de sculptures cinétiques, aquatiques ou éoliennes de l'artiste japonais Susumu Shingu. Dans ce musée se sont réunis tous les participants à la conférence, y compris ceux qui n'étaient pas présents les premiers jours de voyages documentaires. Encore émus par la joie de se revoir, nous avons décidé de faire "un portrait de famille", en tant que document iconographique de cette réunion (Fig. 9). Dans l'après-midi, nous avons été invités par la compagnie d'avocature Arendt & Medernach qui détient une collection de photographie artistique actuelle et

CONFÉRENCE INTERNATIONALE ORACLE 36, LUXEMBOURG, 1-6 NOVEMBRE 2018

organise des expositions d'art photographique dans quelques salles du rez-de-chaussée.

Le 4 novembre, nous avons visité Clervaux où, dans le château local (Fig. 10), était aménagée l'exposition *The Family of Man*, où le curateur avait été, en 1955, le photographe Edward Steichen, né lui-même au Luxembourg et émigré, dès son enfance, aux Etats Unis. L'exposition avait été initialement organisée au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA), itinérée ensuite ailleurs et, finalement, devenue exposition permanente ici, à Clervaux, en 1970 (Fig. 11). L'exposition réunit des images provenues de 273 artistes photographes, pour la plupart, des personnalités importantes du genre, comme Cartier Bresson, Robert Capa, Dorothea Lange, August Sander, Lee Miller etc. et présente des aspects du monde entier, destinés à illustrer tous les aspects de la vie : naissance, mort, travail, alimentation, hygiène, amusement. La sélection appartient à Steichen qui avait choisi les citations mêmes de divers auteurs célèbres, de la Bible ou de la sagesse des peuples afin d'expliquer et soutenir l'acte surpris par l'image. Après cette visite a eu lieu la première séance de la réunion où on a fait des commentaires sur l'exposition et sur son message humanitaire et de propagande de celle-ci au début de la guerre froide. Dans l'après-midi, la séance a continué avec deux conférences ayant comme thème l'exposition de Steichen

Dans le même château se trouve un petit musée militaire, Musée de la Bataille des Ardennes de 1944-1945. Dans la cour du château, sur un piédestal en ciment, est exposé un char d'assaut Sherman M4A3 de la Compagnie B, Bataillon 2 Chars d'assaut de la Division 9 Blindés, l'unique sauvé lors de ces combats durs, frappé au-dessous de la tourelle et hors usage depuis le 17 décembre 1944, lorsqu'il défendait la ville de Clervaux et placé même à la porte du château (Fig. 12).

Le 5 novembre, on s'est déplacés vers Dudelange, où nous sommes accueillis au Centre National de l'Audiovisuel (CNA), un bâtiment de grandes proportions qui contient des salles de spectacles, de concerts et d'expositions. On y a



Fig. 1 – Centre Pompidou, Metz.

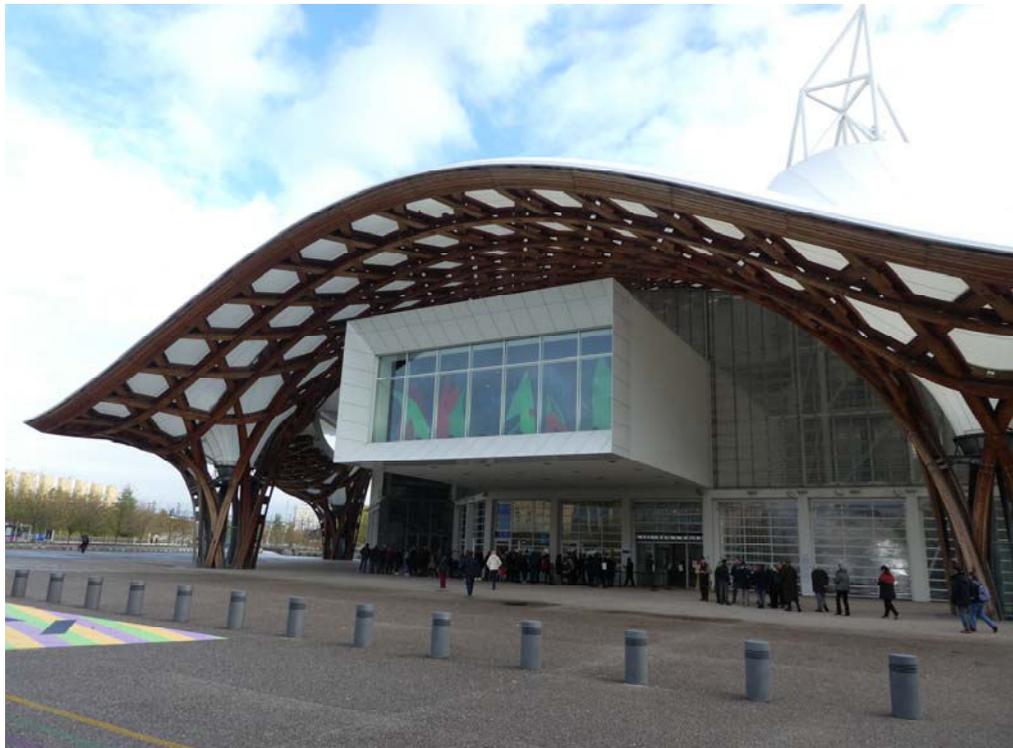


Fig. 2 – Centre Pompidou, Metz.

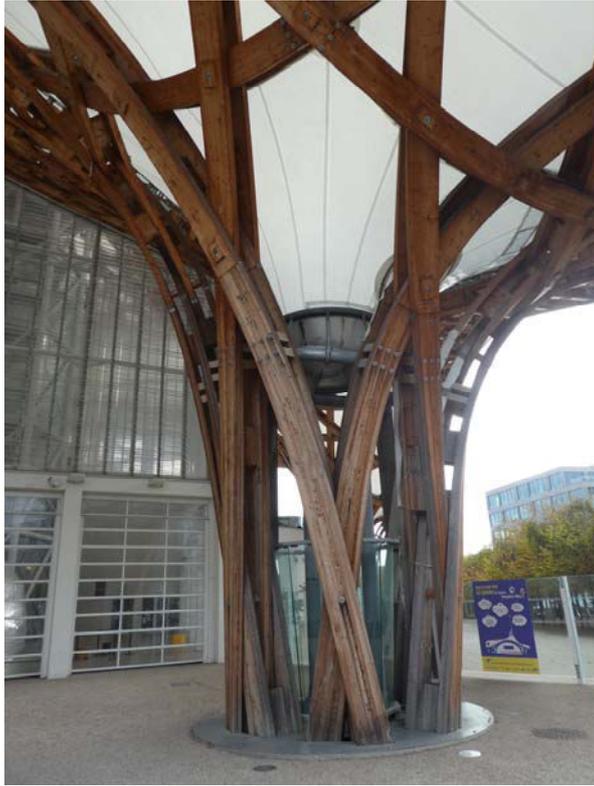


Fig. 3 – Centre Pompidou, Metz.



Fig. 4 – Centre Pompidou, Metz.



Fig. 5 – La cathédrale Saint-Etienne de Metz.



Fig. 6 – Musée Dräi Eechelen, Luxembourg.



Fig. 7 – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, MUDAM.

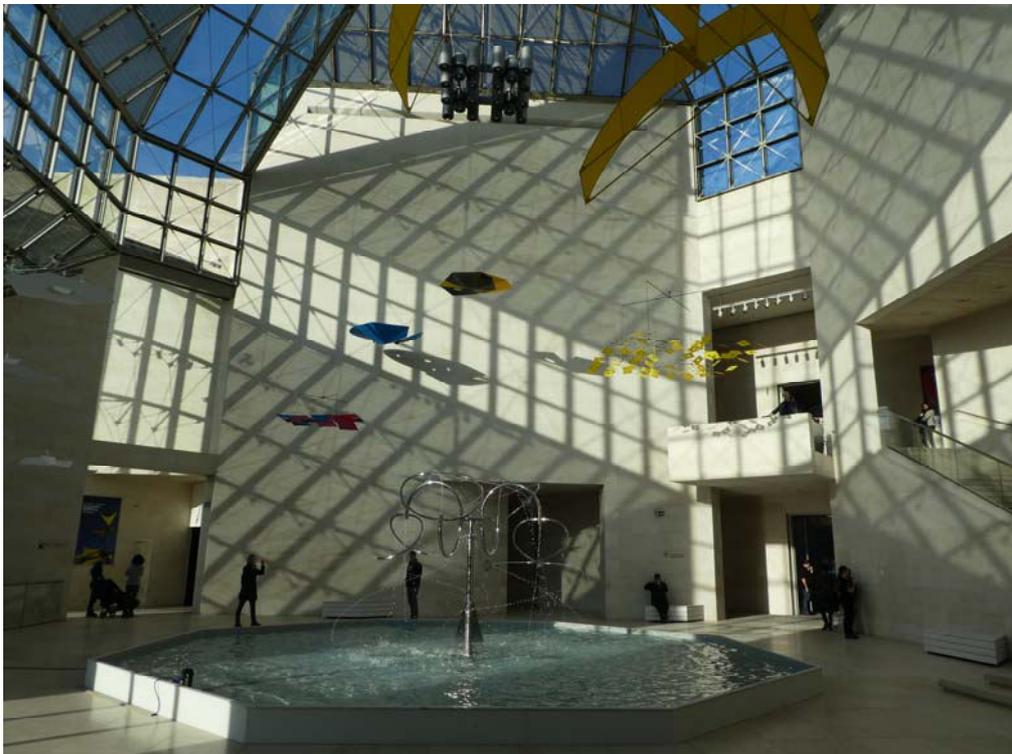


Fig. 8 – L'intérieur du Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, MUDAM, avec les œuvres de l'artiste japonais Susumu Shingu.



Fig. 9 – Les participants à la Conférence ORACLE 36 devant MUDAM, le 3 novembre 2018, photo Paul di Felice.



Fig. 10 – Le Château de Clervaux.



Fig. 11 – L'exposition *The Family of Man*, photo Shane Lavalette.



Fig. 12 – Canon Sherman M4A3 de la Compagnie B,
Bataillon 2 Chars d'assaut de la Division 9 Blindés, Clerveaux.



Fig. 13 – Les publications roumaines à l'exposition de livre, ORACLE, le 6 novembre 2018, Luxembourg.



Fig. 14 – L'exposition *The Bitter Years*, photo Shane Lavalette.



Fig. 15 – Grand Palais et les annonces pour Paris-Photo.



Fig. 16 – Paris-Photo au Grand Palais.

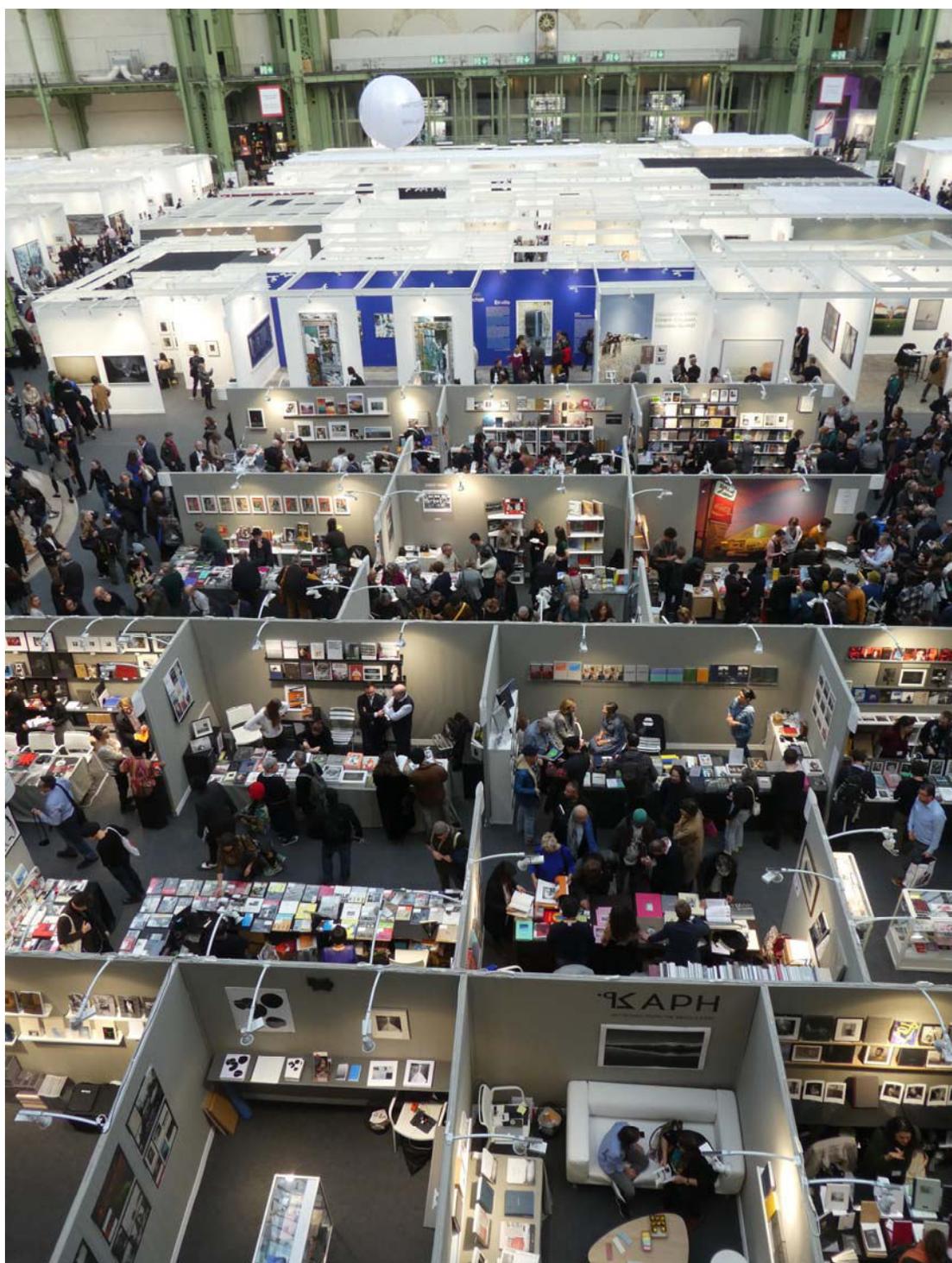


Fig. 17 – Le secteur des librairies spécialisées en albums de photographie à Paris-Photo, Grand Palais.



Fig. 18 – Grant Romer et Adrian-Silvan Ionescu, Paris-Photo, le 8 novembre 2018.

organisé la déjà bien connue exposition de publications de spécialité. J'ai exposé les numéros récents de SCIA, tome 7 (51)/ 2017 et RRHA, tomes LIV-LV/2017–2018 dans lesquels il y avait des études signées par Steve Yates et Uwe Schögl, aussi bien que des chroniques pour l'exposition bucarestoise de Yates et des présentations des antérieures conférences ORACLE de New Orleans (2016) et Kaunas (2017), richement illustrées avec les photographies de l'auteur (Adrian-Silvan Ionescu). Nous avons également exposé le volume *Reenactment. Cum am retrait Marele Razboi in secolul XXI* de Bogdan Iorga (Ed.ICR, Bucarest 2018) (Fig. 13). Les publications roumaines ont suscité l'intérêt des participants et Steve Yates leur a fait une bonne publicité. Dans l'une des salles de conférences de CNA on a assisté à deux autres séances dans lesquelles chaque participant a dû se présenter et parler brièvement de son activité courante et de ses projets futurs. J'ai annoncé le projet d'organisation d'une exposition désignée par un titre qui n'est pas définitif, *La Roumanie de Hoppé*, planifiée pour le mois de mai, juin, 2019, en collaboration avec Graham Howe de Curatorial Assistance de Pasadena, Californie, institution qui se trouve en possession des archives de l'important photographe britannique qui a visité notre pays en 1923. J'ai également présenté les préoccupations des derniers temps liées à la photographie de guerre et son influence dans la création contemporaine à travers l'ouvrage de Bogdan Iorga, déjà mentionné.

On nous a fait voir les dépôts de bandes magnétiques et enregistrements TV, ensuite, les archives photographiques de l'institution. Nous avons visité l'autre exposition organisée par Steichen pour

MoMA, en 1962, *The Bitter Years. Rural America seen by the photographers of the Farm Security Administration*, illustrant la misère pendant la Grande Dépression de 1930, exposition qui, tout comme l'autre, y est devenue permanente (Fig. 14). Les ouvrages avaient été arrangés dans une tour d'eau élevé en 1928, mais dont la destination a été dirigée vers la culture, en 2012. Ensuite, nous avons visité l'exposition d'un artiste photographe contemporain, Michel Medinger, spécialisé en natures statiques humoristiques ou mnémotique. Finalement, nous avons vu le campus universitaire et l'imposante bibliothèque sur trois niveaux souterrains et cinq autres en-dessus, aménagée sur les lieux d'une ancienne aciérie désaffectée qui conservait encore l'ancienne structure métallique d'architecture industrielle, adaptée aux nécessités culturelles des étudiants.

Mercredi 6 novembre, le matin, se déroule la dernière séance pendant laquelle on a établi le lieu des deux réunions suivantes, en Norvège (2019) et, probablement, au Brésil (2020). Plusieurs collègues ont insisté qu'on organise une réunion en Roumanie, aussi, car nos anciens invités, Antony Penrose, Steve Yates, Celina Lunsdorf et, plus récemment, Alan Griffiths, avaient parlé d'une façon admirative sur leurs visites, sur le public enthousiaste de leurs expositions et sur les attractions culturelles de la Capitale et du pays. Il faudra y réfléchir très sérieusement. Dans l'après-midi, nous avons vu le Musée National d'Histoire et d'Art où se trouvaient des collections intéressantes couvrant toute l'évolution historique du territoire, de l'époque primitive, romaine jusqu'à la Renaissance et le baroque. Il y avait une autre salle avec des photographies réalisées par

Edward Steichen lui-même, parmi lesquelles quelques remarquables portraits de Constantin Brâncuși, dont il avait été ami.

A 17 heures, nous nous sommes embarqués dans le train avec la destination Paris pour continuer notre conférence et visiter Paris-Photo, grande exposition internationale annuelle de photographie artistique, organisée au Grand Palais (Fig. 15, 16, 17). Là, j'ai eu l'occasion de revoir le célèbre spécialiste dans la conservation des daguerréotypes, Grant Romer, qui avait été invité pour une conférence. On s'étaient pas revus depuis 2008 lorsqu'il m'avait offert un stage de documentation au Musée International de la Photographie de la Maison George Eastman de Rochester, New York. La joie de la rencontre a été immortalisée dans une photo de nous deux (Fig. 18). Le séjour de quelques jours dans la Ville Lumière a été une bonne occasion de visiter, à la Bibliothèque Nationale François Mitterrand, l'exposition *Les Nadars*, dédiée aux trois photographes qui ont porté ce nom.

La participation à la 36^e édition de la Conférence Internationale ORACLE a été très fructueuse autant par la rencontre avec plusieurs collègues que pour les contacts réalisés avec d'autres spécialistes vaguement connus avant. J'ai profité pour formuler une invitation à

Hans Christian Adam, auteur d'œuvres monographiques d'histoire de la photographie et possesseur d'une impressionnante bibliothèque de spécialité avec plus 15 000 volumes, à tenir une conférence à Bucarest, le printemps suivant. Il a vivement accepté à tenir deux conférences à l'Académie Roumaine et UNArte. Avec Graham Howe, j'ai mis à point quelques aspects liés à l'exposition qu'on prépare ensemble et dont le catalogue doit être fini le plus vite possible.

Cette édition ORACLE a dépassé les standards habituels, avec des séances au cours desquelles on propose et on vote les thèmes de discussion, suivies de débats, parfois fastidieux et interminables, en marge des sujets choisis, en proposant une aire plus vaste de visites et d'évènements artistiques de la zone de l'art photographique qui précède les commentaires et l'échange d'idées, avec des conséquences salutaires dans la sphère de la communication de haute tenue académique.

Adrian-Silvan Ionescu

NB. Sauf les photographies mentionnées, toutes les autres appartiennent à l'auteur.

L'exposition CoBrA et Cie,
Musée National d'Art de Roumanie,
Bucarest, 28 Septembre 2018–27 Janvier 2019

Après les expositions *Pierre Alechinsky et les écrivains* (2016) et *Un rêve habité* (2017), le Centre de la Gravure et de L'Image Imprimée de la Louvière avait organisé au Musée National d'Art de Roumanie la troisième manifestation qui jalonne l'univers de la gravure moderne dans les dernières 70 ans, à partir d'un moment de grâce: le mouvement Cobra. L'exposition avait proposé une sélection représentative des œuvres d'art graphique signées par six artistes belges: Pierre Alechinsky, Corneille (Cornelis Van Beverloo), Christian Dotremont, Joseph Noiret, Michel Olyff, Reinhould (D'Haese), cinq artistes danois: Mogens Balle, Egil Jacobsen, Asger Jorn, Carl-Henning Pedersen, Serge Vandercam et deux artistes néerlandais: Karel Appel et Constant (Nieuwenhuys).

Groupement artistique formé à Paris, CoBrA (acronyme inventé par le poète belge Christian Dotremont désignant les capitales de résidence des fondateurs: Copenhague, Bruxelles, Amsterdam) a connu une existence fulgurante comme mouvement (1948-1951), mais une postérité considérable dans l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle. Les créations des artistes de Cobra, chargées de gestualité immédiate, des griffonnages spontanés, des couleurs pures entourées des noirs foncés, ont exprimé une réaction émotionnelle sur le fond des expériences traumatiques de la Seconde Guerre Mondiale.

Dans le paysage de l'art européen d'après-guerre, le groupe annonçait un nouveau esprit de liberté contre la propension cérébrale de l'abstractionnisme, devenu dominant avec ses formules sèches, qui affichaient une

dynamique collective et internationale, en opposition avec le goût conservateur des collectionneurs et le marché de l'art enclavé à Paris. C'était une décantation esthétique d'un nouveau souffle, plus aiguë et même criante, marquée par le refus du cadrage stylistique et des théories. Par le retour à l'esprit ingénu et la mentalité créative de l'*homo ludens*, «Cobra fut le creuset dans lequel s'élabora un art libre, spontané, expressionniste, lyrique et chromatique»¹.

Les racines du mouvement montaient jusqu'au cœur de l'avant-garde et du Surréalisme, entraînées par certaines qualités particulières des œuvres de Klee, Picasso, Chagall, Miro, Arp, Tanguy, Magritte, Dubuffet – relevant l'intérêt pour la figuration lapidaire ou hiératique inspirée de la préhistoire et de la première enfance, pour le traçage de la main au hasard, pour les automatismes et toutes les expériences liées au psychisme libéré, par le geste créatif, des énergies endormies.

L'univers souvent fantastique ou bizarre de Cobra était nourri de la littérature et de la mythologie nordique, avec des symboles du folklore scandinave

¹ Catherine de Braekeleer, *Cobra et Cie*, Catalogue d'exposition, Centre de la Gravure et de L'Image Imprimée de la Louvière, Muzeul Național de Artă al României, le comité organisateur de l'exposition: Catherine de Braekeleer, Gwendoline Morán Debraine, Eric Poppe, Liviu Constantinescu, Gabriela Dobre, Judit Balint, traduction Marina Vazaca, 2018, p. 12.



Fig. 1 – Pierre Alechinsky, *Christian Dotremont en bonnet lapon*, eau-forte, 1957-1997.



Fig. 2 – Pierre Alechinsky et Christian Dotremont, *Linolog II*, linogravure, lithographie et logogramme, 1972.

ou flamand, avec des idées en fusion avec le moment aussi bien qu'avec l'humeur. L'originalité résidait dans le plaisir de découvrir ce fond spirituel commun par l'incitation réciproque entre les créateurs de différentes sortes, écrivains, poètes, peintres, photographes, graveurs et sculpteurs, dans un travail de coopération immédiate.

À la recherche des nouvelles affinités de l'écriture et de l'art, leur croisement dans une peinture de signe et de tache a conduit à une calligraphie proche de l'Extrême Orient, similaire à d'autres tendances émergentes de l'Art Informel, en France, ou d'Action Painting, aux États-Unis, qui ont connu leur épanouissement plus tard. Les expériences plastiques-linguistiques ont engendré une exubérante activité typographique et éditoriale (développée notamment dans les «Ateliers du Marais» à Bruxelles, maison de Pierre et Micky Alechinsky), reflétée dans les expositions du groupe (*Exposition internationale d'art expérimental*, Stelelijk Museum d'Amsterdam, 1949, *If^e – Exposition internationale d'art expérimental – Cobra*, Palais des Beaux-Arts, Liège, 1951), mais surtout dans des matériaux amples de diffusion, les dix numéros de la revue COBRA, ainsi que la série des quinze micromonographies des artistes, parue en 1950, à Copenhague.

Dans l'exposition du Musée d'Art de Bucarest ont été présentées presque soixante-dix œuvres d'art imprimé de toutes les techniques, dont dominantes étaient les lithographies et les eaux-fortes, estampes illustratives pour la création du groupe et des artistes, travaux à quatre mains, affiches d'expositions, couvertures de revues et de livres.

On pouvait admirer les eaux-fortes de Pierre Alechinsky, dans une suite gravée en 1951, pour le raffinement de son langage allusif et son graphisme méticuleux qui le fait remarquer comme le plus habile et instruit graveur du groupe. Le portrait de *Christian Dotremont en bonnet lapon* (eau-forte, 1957-1997) relève son goût irréprochable dans la combinaison de l'encre noir avec les couleurs de crayons pour souligner la figure vigoureuse et brûlée de son ami, bordée du titre du travail comme un encadrement des icônes médiévales. Sa passion pour l'écriture et l'image imprimées est manifeste dans différentes œuvres expérimentales comme l'affiche *Abstrates* (offset, 1963), inspiré d'un poème de Dotremont, où il joue avec des lettres typographiques, empreintes de mains et traces alléatoires de couleur ou d'encre à la manière des collages surréalistes. Cette affiche et les autres «peintures-mots» réalisées en collaboration sont emblématiques pour le processus créatif dont parle Dotremont, l'un des fondateurs et le porte-parole du groupe: «Dans notre vie, notre travail, nos expérimentations et nos œuvres, les couleurs, la toile, l'encre noir, le papier blanc, les formes, l'ensemble, crie rarement sans chanter, chante rarement sans crier, crie rarement sans rire»².

Les travaux à quatre mains intitulés *Linolog I* et *Linolog II* (1972), où Pierre Alechinsky et Christian

² Christian Dotremont, *Cobra, Qu'est-ce que c'est?* Tervuren, 8 novembre, préface inédite pour Cobra, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1980, après le catalogue, p. 19.

Dotremont combinaient la linogravure avec la lithographie et les *logogrammes*, sont des journaux en partenariat témoignant de l'affinité des auteurs avec les emblèmes et l'ornementation des manuscrits médiévaux, aussi que de leur plaisir d'interpréter des images symboliques, comme le soleil, le serpent ou l'œil, à la façon simple et cordiale des enfants. Les deux artistes ont admiré particulièrement les arts de l'Extrême-Orient, en étudiant la calligraphie, capable de susciter l'imagination poétique, ascendance évidente dans les logogrammes imaginés par Dotremont qui les explique comme des «écritures ordinaires, de premier jet, mais présentées en transparence, dans un sens vertical, et *devenant* ainsi nettement orientales, proches surtout du *chinois d'herbe*»³.

Le graphisme de Christian Dotremont éprouve des modifications diverses du style dans d'autres peintures-mots créées en association avec Karel Appel, les deux sérigraphies intitulées *Duo pour pinceau et crayon* (1962-1982), ou avec Mogens Balle, les deux lithographies *Un match et avant et après* (1975). Les logogrammes deviennent, dans le premier cas, nerveuses et erratiques, s'accordant avec l'expressionnisme insolite d'Appel, touché du grotesque de l'art populaire ou de l'art des aliénés, restant, dans le deuxième cas, picturales, orientales et moelleuses, comme la peinture sensualiste de Balle.

Dans la thématique de l'écriture du Cobra existaient aussi d'autres sources d'inspiration que celle orientale, des figures empruntées de l'archéologie comme les écritures anciennes avec des apparences géométriques, les runes nordiques gravées dans la pierre ou les gravures rupèstres et les inscriptions Tifinar du Sahara Central, tendance illustrée dans l'exposition par les lithographies de Asger Jorn et de Corneille. La perspective préhistorique a marqué également la figure humaine, conjuguée avec les nouvelles découvertes scientifiques et psychologiques de l'époque, et avec les expériences vécues par la jeune génération des artistes pendant la Seconde Guerre Mondiale. Les déformations vont vers le bizarre et le fabuleux des figurations sacrées de la mythologie nordique, chez Karel Appel et Asger Jorn, ou vers les masquéades affreuses, parfois joyeuses, comme chez Constant, Reinhold et Vandercam, des artistes sensibles marqués par les horreurs de la guerre.

³ *Dotremont, peintre d'écriture*, Exposition au Centre Culturel de la Communauté Française Belgique Wallonie-Bruxelles, 8 Décembre 1982-2 Janvier 1983 [catalogue]. Dans une notice autobiographique pour le livre d'Appel et Alechinsky, paru en 1978, *Encres à deux pinceaux*, dont Christian Dotremont fut le préfacier, il affirme: « En 1962, invente le logogramme, texte-peinture dû à une intime interaction spontanée de l'imagination verbale et d'un bouleversement graphique de l'alphabet ». *Chinois d'herbe* c'est l'une des formes de la calligraphie chinoise cursive, avec des caractères déformés et agités comme les herbes dans le vent, écriture destinée à des usages éphémères, comme les brouillons, dont la lecture est réservée aux calligraphes et aux spécialistes érudits.



Fig. 3 – Pierre Alechinsky et Carl-Henning Pedersen, *Été indien en septembre*, eau-forte et lithographie, 1993.



Fig. 4 – Corneille, *Signes dans la pierre*, eau-forte, 1953.

L'exposition *CoBrA et Cie* a mis en lumière le contexte du mouvement, paru à une époque de bouleversement historique lorsque l'art était immobilisé entre l'abstractionnisme et la figuration réaliste-socialiste, en soulignant l'originalité des artistes nordiques par leur esprit de collaboration, par

leur attitude ludique quant aux matériaux et les techniques d'imprimerie, par la fièvre expérimentale qui a accéléré le progrès étonnant des arts graphiques dans l'Europe des années 1960-1980.

Virginia Barbu

Conférence Hans Christian Adam, *Muybridge and Movement*, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, 26 février 2018

À la fin du mois de février 2019, l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » a organisé la conférence *Muybridge and Movement (Muybridge et le mouvement)*, tenue par Hans Christian Adam, et ayant comme sujet la vie et l'œuvre du photographe Eadward Muybridge, pionnier de la photographie du XIX^e siècle.

Hans Christian Adam, photographe et historien de la photographie, a étudié la psychologie et l'histoire de l'art et a un doctorat en sciences de la communication à l'Université de Göttingen. Il est chercheur indépendant spécialisé dans l'histoire de photographie de voyage du XIX^e siècle et des daguérotypes. Depuis 2002, il est membre du groupe ORACLE des curateurs et des historiens de la photographie.

La conférence a eu comme but d'expliquer et d'exemplifier la méthode photographique inventée par Muybridge, de surprendre et capter la locomotion de l'homme et des animaux, par l'intermédiaire d'appareils photo multiples. Hans Christian Adam a commencé par une brève introduction biographique de Muybridge (1830-1904), né Edward James *Muggeridge*, en Angleterre – Kingston upon Thames, Surrey. A ses 20 ans, il part aux Etats Unis, habite à New York, ensuite, à San Francisco, où il s'occupe d'abord de la vente de livres. En 1860, blessé dans la zone de la tête, à la suite d'un accident¹, il revient en Angleterre pour se récupérer. En 1865, de retour aux Etats Unis, il décide de commencer une carrière dans la photographie.

Mais il ne commence pas par la réalisation de portraits, ce qu'on demandait beaucoup à l'époque, mais par des photos de paysages. Ses premières séries importantes furent celles de la Vallée Yosemite et avec Woodward's Gardens. Il signait ses ouvrages par le pseudonyme *Helios*, d'où le nom de son studio mobile *Helios Flying Studio*. Hans Christian Adams affirme que dans cette étape de sa carrière, Muybridge était préoccupé du thème du paysage naturel qui conservait les signes de l'intervention et de l'habitation de

l'homme. En dépit de son appétence pour les cadres atypiques, ses photographies ont trouvé beaucoup d'acheteurs. D'ailleurs, dans la décennie sept du XIX^e siècle, Muybridge se réjouissait déjà d'une vaste reconnaissance : en 1868, il fut nommé photographe officiel du gouvernement des Etats Unis et envoyé en Alaska pour documenter photographiquement le territoire et, en 1873, il est médaillé pour ses paysages à l'Exposition Universelle de Vienne. Une importante réalisation fut son *Panorama de la ville de San Francisco*, en 1878, une vue de 360⁰ de la ville, composée de 13 parties, pour Muybridge, une source importante d'argent.

Sa préoccupation de surprendre le mouvement à travers la lentille photographique provient de l'ambition de Leland Stanford, ancien gouverneur de la Californie, de démontrer que, lorsqu'il galope, le cheval lève en même temps ses quatre sabots du sol. Donc, en 1872, en inventant un système complexe de déclenchement successif d'une série de dispositifs photographiques, Muybridge confirme cela, par l'intermédiaire de la photographie et au-delà de tout doute. Le galop du cheval a été un thème de grand intérêt pour les artistes visuels, car la représentation de ce mouvement était extrêmement difficile à résoudre à cause de l'impossibilité de l'œil humain de percevoir et de décomposer au point de vue optique des mouvements aussi rapides. Adam a exemplifié la maladresse avec laquelle des peintres et des dessinateurs ont essayé à représenter au long du temps cette hypostase du cheval, la plupart des images montrant des attitudes dépourvues de naturel. Pratiquement, on y trouve les origines de sa préoccupation de surprendre le mouvement à l'aide de la photographie. Ses premières expériences dans cette direction, y compris la photographie du pur-sang *Sallie Gardner* de Leland Stanford, ont été mises en pratique par la conception d'un système d'immortalisation photographique l'image de l'animal en mouvement, en alignant 24 appareils photo qui se déclenchaient électriquement par le galop du cheval.

Au long des quatre décennies suivantes, Muybridge s'est dédié au devoir de cataloguer autant que possible des aspects de la locomotion humaine et animale, en photographiant avec la technique inventée par lui-même de nombreux chevaux et d'autres animaux, des modèles masculins ou féminins, nus ou drapés, surpris pendant des activités diverses : marcher, courir, descendre un escalier, boxer, faire de l'escrime, jouer au wrestling.

¹ Il paraît que l'accident de 1860 a eu des conséquences sérieuses sur la personnalité de Muybridge qui commence à faire des crises de rage violente. C'est ainsi que, pendant une telle crise, il tue l'amant de sa femme. Au procès, ses avocats ont plaidé son innocence en invoquant des raisons de trouble psychique. Finalement on l'a acquitté, le crime considéré justifiable.



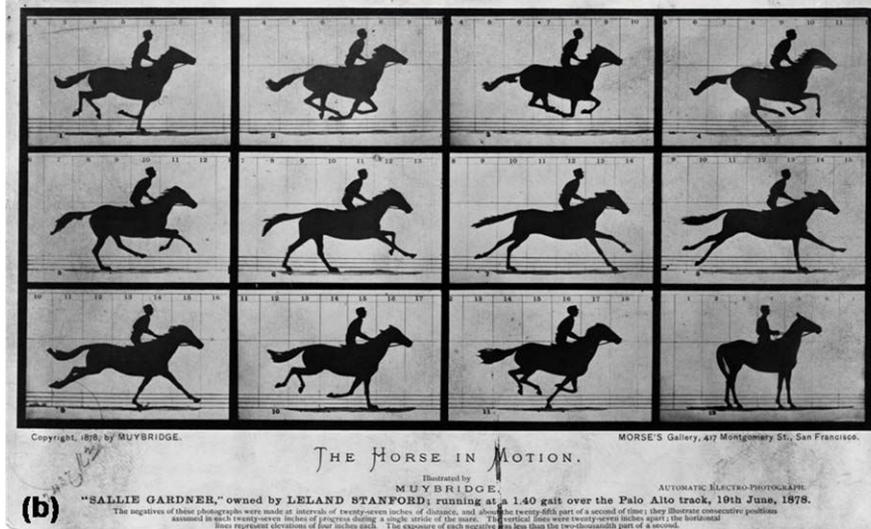
Fig. 1 – Hans Christian Adam, foto Sorin Chițu.



Fig. 2 – Hans Christian Adam, projection avec une photo d'Eadweard Muybridge dans la vallée de Yosemite: *Contemplation Rock, Glacier Point*.



(a)



(b)

Fig. 3 – (a) Hans Christian Adam: problème de galop du cheval; (b) Eadweard Muybridge, *Horse in Motion*, Library of Congress Prints and Photographs Division, 1878.

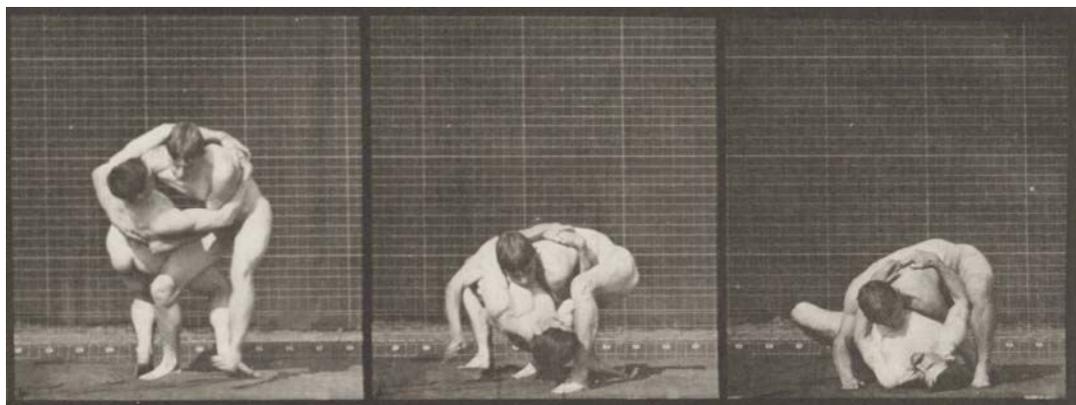


Fig. 4 – Eadweard Muybridge, *Des hommes nus luttant*, 1887.

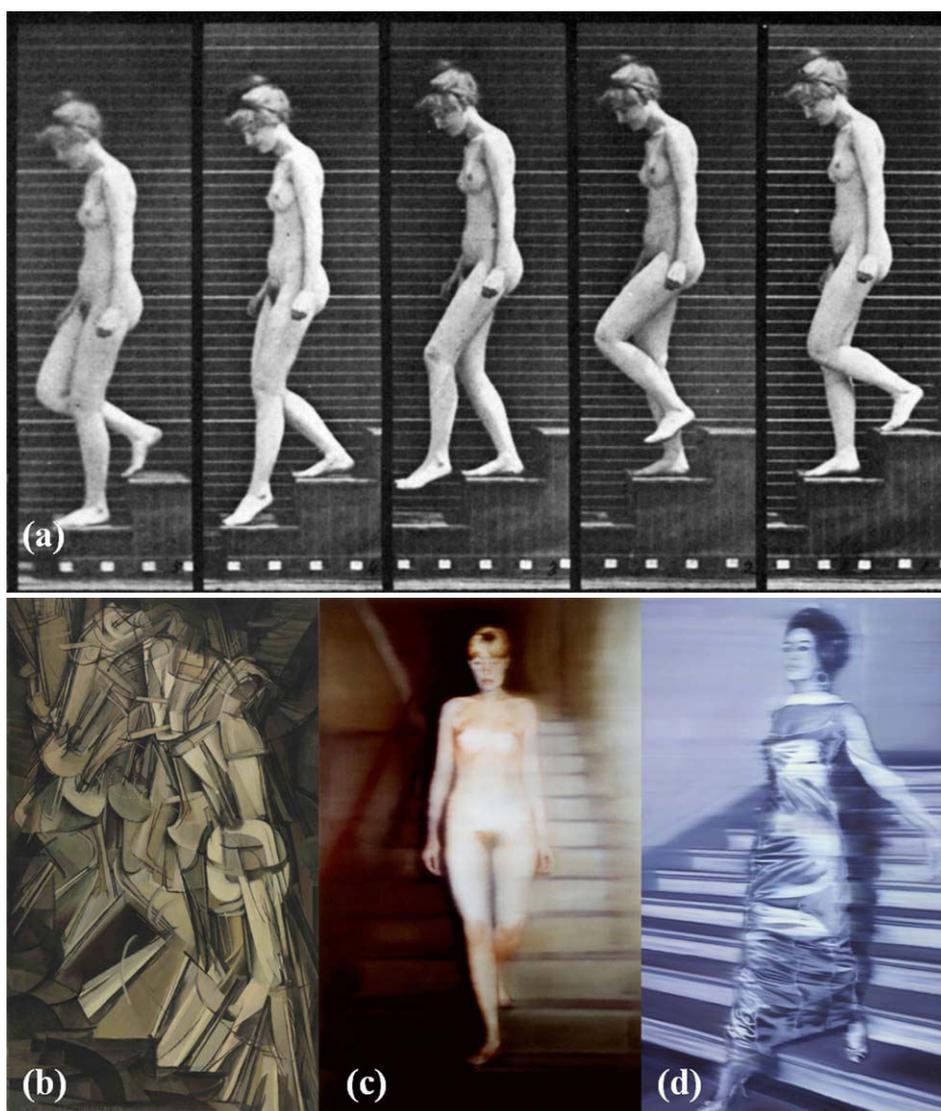


Fig. 5 – (a) Eadweard Muybridge, *Femme descendant les escaliers*, 1887; (b) Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2*, 1912; (c) Gerhard Richter, *Frau die Treppe herabgehend*, 1965; (d) Gerhard Richter, *Ema (akt auf einer treppe)*, 1992.

Il a tenu des conférences sur la reproduction du mouvement par l'intermédiaire de la photographie avec des exemples fournis par les systèmes de projection qu'il avait inventés et qui étaient destinés à animer les images grâce à leur succession très rapide. De cette façon, Muybridge a réalisé la série *Attitudes of Animals in Motion* (1881), qui a conduit à sa collaboration avec l'Université de Pennsylvanie, en vue de la réalisation de photographies pour la recherche dans le domaine de la physiologie. Cette collaboration s'est matérialisée dans un portefeuille de 781 plaques photographiques intitulé *Animal Locomotion* (1887), comprenant des séries de 24 images latérales et 12 frontales ou de profil du même sujet surpris en mouvement. Pour perfectionner le système des photos en série, Muybridge travaille avec

des ingénieurs et arrive à une formule de déclenchement des appareils à des intervalles de quelques milliers de seconde. Pour ce projet, les sujets de Muybridge furent des hommes et des femmes en mouvement, des chevaux, des enfants en train de jouer. Il y a aussi de nombreuses séries d'images aux animaux du Zoo de Philadelphie, des éléphants levant leur trompe, des tigres etc. Selon Adam, dans le cas des photographies aux sujets humains, les images produites par Muybridge frappent par les hypostases étranges et l'impression voyeuristique créée. Les individus photographiés par Muybridge étaient soit des engagés de l'université, soit des sportifs ou des modèles de peinture, dans le cas des femmes.



Fig. 6 – Hans Christian Adam et Macrina Oproiu, Sinaia, Château Peleşor, foto ASI.



Fig. 7 – Hans Christian Adam dans la Rue de la Ficelle, Braşov, foto ASI.



Fig. 8 – Hans Christian Adam et Adrian-Silvan Ionescu, Place du Conseil, Braşov, foto Hans Christian Adam.

Les problèmes de Muybridge dans la pratique de la réalisation de séries photographiques furent surtout liés à la programmation du déclenchement défectueux des appareils alignés pour surprendre le mouvement du sujet. Au cas où l'un des appareils ne se déclenchait pas, Muybridge avait l'habitude de remplacer l'image ratée avec une autre d'une série similaire avec le même sujet, raison pour laquelle il avait reçu beaucoup de critiques réclamant qu'il ne fait que vicier ainsi le caractère scientifique de l'étude photographique sur le mouvement.

Hans Christian Adam conclut avec une courte présentation de deux contemporains de Muybridge qui ont eu des préoccupations similaires, le photographe Ottomar Anschütz et le psychologue Jules-Etienne Marey, et un mot sur l'influence de Muybridge sur l'art du XX^e siècle. L'une des plus fameuses photographies réalisées par lui, *La femme descendant un escalier*, est considérée la source d'inspiration pour *Nu descendant un escalier no. 2* de Duchamp, en 1912. On considère, également, l'ouvrage de Giacomo Balla, de la même année, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, une interprétation plastique des chronophotographies de Muybridge et d'Etienne-Jules Marey, les ouvrages de Gerhard Richter avec des femmes descendant un escalier et ceux de Francis Bacon avec des figures contorsionnées. Il faut aussi remarquer sa colossale influence sur le cinématographe qui, même si ce n'est pas son invention, il lui a quand même procuré toute une suite d'innovations techniques spécifiques pour la préhistoire du film.

Toute la conférence a bénéficié d'un riche matériel illustratif très éloquemment présenté par le conférencier.

Il y a eu aussi une excursion documentaire de trois jours, entre le 27 février et le 1 mars. À Ploiesti furent visités le Musée Maison de Marchand Hagi Prodan, ensuite, le Musée des Horloges et le Musée d'Histoire et d'Archéologie Prahova. À Sinaia, Hans Christian Adam a visité le cimetière des héros de la Grande Guerre et le Monastère Sinaia. Ensuite, guidonné par la compétente dr. Macrina Oproiu, muséographe en chef, il a visité les châteaux de Peles et Pelisor. Vers le soir on s'est arrêté à Brasov. Le lendemain, les visites continuèrent avec le Musée de la Civilisation Urbaine de Brasov et l'Eglise Noire, avec des détails sur l'histoire du monument et sur la communauté allemande de la ville. Pour se faire aussi une idée sur la partie roumaine de la ville, il s'est promené vers Scheii Brasovului avec l'église St. Nicolas et le cimetière d'à côté. Au Bastillon des tisserands, l'invité s'est montré intéressé par les méthodes de fortification et dans la Maison du Conseil, siège du Musée d'Histoire, il a été attiré par les médailles et la collection de cannes historiques pour la bière. Rue de la Ficelle l'a beaucoup amusée, il y a photographié la profusion de graffiti sur les murs. Le dernier jour, furent visités le Musée d'Art Brasov et le Musée Ethnographique. Une fois revenu dans la Capitale, l'invité a participé à un concert symphonique à l'Athénée Roumain. Le matin il s'était également promené à travers le centre de la Capitale pour se familiariser avec l'architecture et les monuments de la ville. Il a fait une courte visite au Musée Theodor Aman, dont l'air révolu bien conservé du milieu de création du grand et complexe artiste a enchanté notre invité.

L'exposition *România-Franța/France-Roumanie, Itinerarii culturale/ Itinéraires culturels*, Bibliothèque de l'Académie Roumaine, Bucarest, 19 Avril–17 Mai 2019

Dans le cadre de la Saison Croisée Franco-Roumaine 2019, le Musée de la Littérature Roumaine en association avec la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, ont organisé l'exposition *France/ Roumanie – Itinéraires culturels* à la galerie «Theodor Pallady» de l'Académie Roumaine (19 Avril–17 Mai 2019).

La Saison a été conçue pour célébrer le Centenaire de la fin de la Première Guerre Mondiale en se déroulant entre les dates des fêtes nationales des deux pays: 1 Décembre, pour la Roumanie (échange ouverte en Novembre 2018 avec des expositions d'art à Paris) – 14 Juillet, pour la France (point final pour les manifestations artistiques à Bucarest). En conjuguant les ressorts diplomatiques actuels avec le passé historique commun, l'événement avait consolidé le dévouement des deux pays amis par rapport aux idées de la coopération et de la civilité, dans un renouvelé dialogue spirituel et culturel.

À l'inauguration de l'exposition ont participé Madame Michèle Ramis, Ambassadrice de la France en Roumanie, M. Pierre Buhler, Président de l'Institut Français de Bucarest, Acad. Răzvan Theodorescu, Vice-Président de l'Académie Roumaine, M. Ioan Cristea, Directeur du Musée de la Littérature Roumaine et Mme Liliana Țuroiu, Directrice de l'Institut Culturel Roumain.

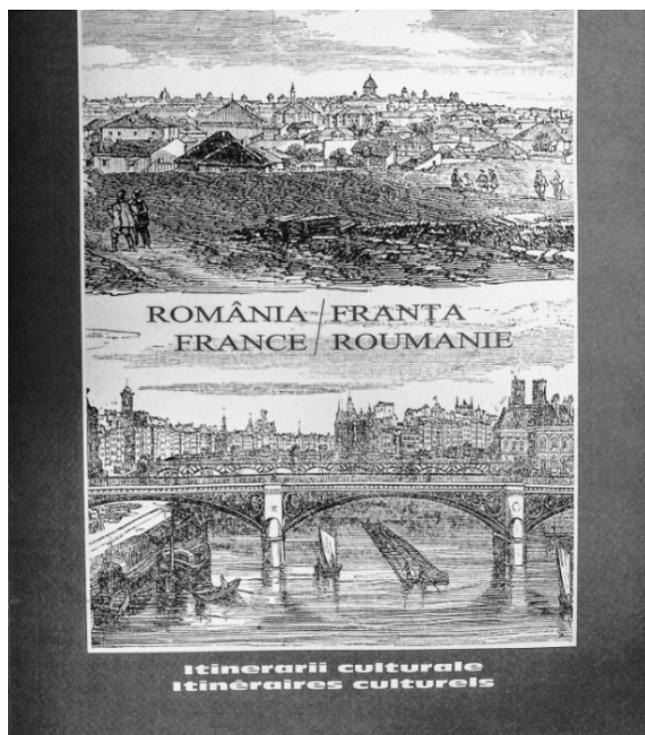
L'événement avait constitué une occasion unique de présenter au public des pièces rares ou bien spectaculaires, venues de France grâce à de généreuses donations ou de notables acquisitions, certaines pour la première fois sorties des fonds de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine avec ses deux départements – le

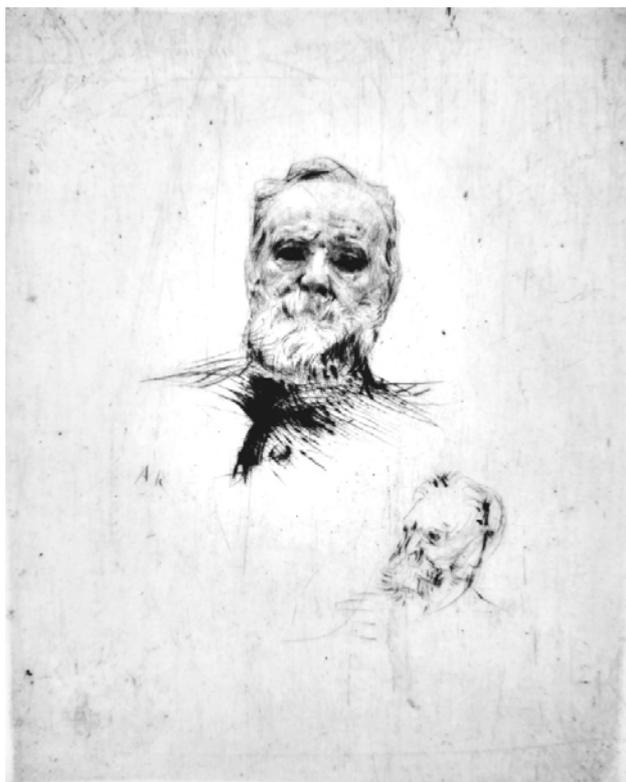
cabinet des manuscrits et des livres anciens et le cabinet de gravures et de dessins.

Poursuivant la structure du catalogue de l'exposition, les œuvres ont été groupées en six catégories: des artistes français aux XIX^e - XX^e siècle, des artistes français qui ont voyagé en Roumanie au XIX^e siècle, la France vue par des artistes roumains aux XIX^e et XX^e siècles, des manuscrits français, livres rares, archives et correspondance.

On pouvait admirer les gravures de quelques maîtres du Romantisme français: Félix Braquemont, Camille Corot, Honoré Daumier, Eugène Delacroix, Edouard Manet, Odilon Redon, Auguste Rodin, et les lithographies en couleurs à l'heure de l'Impressionnisme et de l'École de Paris: Pierre Bonnard, Edgar Degas, Henri Matisse, Marie Laurencin, Pablo Picasso, Camille Pissaro, Auguste Renoir, Paul Signac, Toulouse-Lautrec, Edouard Vuillard.

Les portraits et les paysages documentaires et pittoresques des peintres français à la recherche de l'aventure et de l'exotisme pendant leurs voyages aux principautés roumaines: Michel Bouquet, Georges Callot, Charles Doussault, Louis Dupré, Auguste Raffet et Vincent Vidal. Aussi bien que les œuvres des artistes roumains qui ont fréquenté la France en voyages d'études ou d'agrément à Paris, à Barbizon ou dans le Midi, comme Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Gabriel Popescu, Ștefan Popescu, Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Theodor Pallady, Nicolae Dărăscu, M.W. Arnold, Al. Phoebus, Lucian Grigorescu.





Auguste Renoir, *Victor Hugo*, 1885, pointe sèche sur papier Japon, B.A.R., inv. 3317.



Reine Elizabeth de Roumanie (Carmen Sylva), *Pensées*, 1878–1888, B.A.R., Archive Tzigara Samurçaş, XI ms. 2.

Dans la section des manuscrits français on a vu des textes liturgiques en parchemins écrits avec lettres gothiques du XIII^e siècle appartenant à l'évêque Guillaume Durand, des miniatures en couleurs avec blasons des chevaliers de la Table Ronde et armoiries des familles royales et nobles françaises (XVII^e – XVIII^e siècles), des manuscrits de Paul Bataillard, écrivain du XIX^e siècle, citoyen français et roumain en même temps, de Carmen Sylva, *Les Pensées d'une Reine*, paru à Paris (1888), de Henri Focillon, *Vie des formes* (1934) et de Panait Istrati, *Vie d'Adrien Zograffi* (1934).

Parmi les livres rares, il faut mentionner plusieurs *Livres d'heures*, ornés des enluminures et de gravures (XVI^e et XIX^e siècles), une édition de l'épopée *La Henriade* de Voltaire, avec des gravures par Ch. Eisen, publié par la veuve Duchesne en 1767, l'édition de luxe avec des eaux-fortes de la pièce *Pygmalion* de J. J. Rousseau, publiée en 1775, ou du roman inachevé *Bouvard et Pécouchet* de Gustave Flaubert, paru en 1928.

Des fonds de l'archive de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine ont vu la lumière de l'exposition d'importants documents tels que les lettres de l'empereur Napoléon III adressées au

comte Al. Walewski, de Alexandru Ioan Cuza à Napoléon III (1859–1863), de Victor Hugo à Anastase Panu (1864), plusieurs documents concernant le poème *Le chant du Latin (Cântecul gîntei latine)* de Vasile Alecsandri, traduit en français par Frédérique Damé en 1878, des lettres et rapports de travaux de l'architecte André Lecomte de Noüy, des lettres et des poèmes de Elena Vacarescu, beaucoup de documents, communications et rapports de la Commission internationale de coopération intellectuelle de la Société des Nations, parmi lesquelles les lettres de Paul Valéry, Henri Bergson, Henri Focillon à G. Oprescu, membre de la Commission dans les années trente. Quelques manuscrits d'Eugène Ionesco et d'Emil Cioran ont achevé l'image d'un précieux patrimoine intellectuel commun de la France et de la Roumanie.

L'exposition avait souligné la richesse des documents et des oeuvres d'art qui attestent la dynamique et l'évolution des liens historiques et culturels franco-roumains de l'époque médiévale jusqu'aux temps modernes, en assurant la continuité des futures relations fructueuses.

Virginia Barbu

La Roumanie de E.O. Hoppé, conférence et exposition, Bibliothèque de l'Académie Roumaine et Jockey Club, 21–22 mai 2019

À la fin du mois de mai 2019, à l'Institut d'Histoire de l'Art furent présentés trois événements dédiés au photographe Emil Otto Hoppé (1878–1972) : la conférence tenue par dr. Graham Howe, *A Londoner Wandering in Romania. E.O. Hoppé's Portrait of a Country*, le vernissage de l'exposition *Le portrait d'un pays : la Grande Roumanie dans les photographies de Hoppé, 1923*, organisée par dr. Adrian-Silvan Ionescu et dr. Graham Howe et la parution du catalogue de l'exposition et de l'album *E. O. Hoppé – Romania*.

Le 21 mai, dans l'amphithéâtre Ion Heliade Rădulescu de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, dr. Graham Howe¹, le biographe de E. O. Hoppé, a tenu une conférence sur la vie et l'œuvre du photographe, sur la découverte et la récupération de ses archives photographiques et leur mise en valeur scientifique. Même si pendant la première moitié du XX^e siècle, E.O. Hoppé fut l'un des photographes les plus connus de l'époque, lorsqu'il s'est retiré de son activité, il est entré dans l'ombre, surtout après avoir vendu toutes ses archives photographiques à la Collection Mansell, une bibliothèque londonienne d'images. Les photographies de Hoppé ont été oubliées dans ces archives, où elles étaient conservées et classées en fonction de sujets et thèmes, le nom de l'auteur ainsi oublié, tandis que ses

clichés se mêlaient au reste de la collection. "Pour presque un demi-siècle, ces importantes œuvres d'art photographique ont été enterrées, sans raison aucune, dans cette bibliothèque générale, en empêchant les historiens de la photographie à étudier l'œuvre de Hoppé dans des archives unitaires. Beaucoup de tels chercheurs ont visité la Collection Mansell à la recherche des œuvres de Hoppé, rien que pour constater qu'une telle recherche était presque impossible. Par conséquent, la plupart des histoires de la photographie écrites après les années '60 ne font aucune allusion à Hoppé, et son œuvre est en grande partie oubliée"².

Après plus de six décennies d'oubli, grâce à un effort exemplaire de recherche, les archives photographiques de Hoppé ont été reconstituées et systématisées par dr. Graham Howe qui a réussi à identifier et à séparer plus de trois millions de photographies Hoppé de la Collection Mansell. Celles-ci furent ultérieurement acquises par Curatorial Assistance de Pasadena, Californie, et, à l'aide de la famille de Hoppé, le matériel constituant ces archives, des mémoires, des carnets de notes et des articles de presse, a été réuni avec ses photographies, qui constituent aujourd'hui *E. O. Hoppé Estate Collection*, sous la direction de Graham Howe.

¹ Curateur et historien de la photographie, auteur de plus de 20 volumes de spécialité et directeur E.O. Hoppé Estate Collection, <<https://www.eohoppe.com/index/G0000uDIFZAra2Ag>>.

² Graham Howe, *De la Eliza Doolittle la regina României: cum a devenit Hoppé fotograf de călătorie*, în *Portretul unei țări: România Mare în fotografiile lui Hoppé. 1923* (cat.), București, 2019, p. 12.



Fig. 1 – Graham Howe, l'Amphithéâtre Ion Heliade Rădulescu, BAR, foto Sorin Chițu.



Fig. 2 – Graham Howe, la Salle Theodor Pallady, BAR, foto Sorin Chițu.



Fig. 3 – Graham Howe et Adrian-Silvan Ionescu, les commissaires de l'exposition *Le portrait d'un pays : la Grande Roumanie dans les photographies de Hoppé*, source www.facebook.com/Curatorial.Assistance.



Fig. 4 – L'Exposition *Le portrait d'un pays : la Grande Roumanie dans les photographies de Hoppé*, foto Sorin Chițu.



Fig. 5 – Graham Howe et Adrian-Silvan Ionescu, présentation du livre, Jockey Club, foto Sorin Chițu.

Né en 1878, à Munich, fils de banquier, E. O. Hoppé n'a pas suivi la carrière de son père, mais il a étudié les arts, s'instruisant en tant que dessinateur et graveur. Les premières années du XX^e siècle, il connaît une fulminante ascension en réalisant les portraits d'importantes personnalités des lettres et des arts, tel que Serguei Diaghilev¹, F.T. Marinetti, Ezra Pound, G.B. Shaw et Virginia Woolf. Il a été reçu dans la Société Royale Photographique et il a voyagé partout en Europe et aux États Unis, en photographiant des paysages urbains et en réalisant les portraits des habitants des grandes villes du monde. Sa préoccupation était d'immortaliser les gens de divers milieux sociaux, ethniques ou économiques, et considérait ces sujets typologiques comme des "types" représentatifs appartenant à une certaine occupation, classe et condition dans la société². En 1912, Hoppé devient citoyen britannique et en 1913 il s'établit à Londres, où il achète la maison de John Everett Millais, le fameux peintre préraphaélite, maison qui deviendra, quelques décennies plus tard, la résidence du peintre Francis Bacon.

En 1923, Hoppé est invité en Roumanie par George Boncescu (1883-1962), attaché économique de la Légation Roumaine de Londres, avec lequel il

voyage plus de six semaines à travers tout le pays, en réalisant des photographies de paysages urbains et ruraux et de types humains. Hoppé a fixé son objectif sur toute la société roumaine, en commençant par les membres de la famille royale et terminant avec les gens les plus simples. Toutes ces photographies sont réunies dans le livre *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania*, avec une préface de la reine Marie³. Le photographe a été surtout attiré par les visages des hommes de Dobroudja et Bucovine, par ceux des bergers valaques et des paysans à cheval. Il a également surpris l'image emblématique de la paysanne roumaine, assise devant sa porte, le fuseau à la main⁴. Son voyage à travers la Roumanie a marqué un moment important dans sa carrière, car c'était le début de longs périple dans les coins les plus lointains du monde, à la suite desquels il a fait les albums monographiques nationaux publiés dans la série *Orbis Terrarum*. Dans sa biographie, l'artiste précisait : "Mon excursion la plus longue à l'étranger a été en Roumanie et a eu comme résultat la publication du livre *In Gipsy Camp an Royal Palace (...)*"⁵.

³ E.O. Hoppé, *In Gipsy Camp and Royal Palace. Wanderings in Rumania*, London, Methuen&Co.Ltd., 1924.

⁴ Adrian-Silvan Ionescu, *România lui Hoppé la 1923 sau între bordeii și palat, în Portretul unei țări...*, p.25.

⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹ Entre 1911 et 1921, Hoppé détient les droits exclusifs pour les photographies de la troupe de ballet de Diaghilev.

² Graham Howe, *op. cit.*, p. 9.



Fig. 6 – Graham Howe sur la pelouse du château Bran, foto Aurelian Stroe.

La conférence de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine a été suivie par le vernissage de l'exposition *Le portrait d'un pays : la Grande Roumanie dans les photographies de Hoppé, 1923*, organisée par dr. Adrian-Silvan Ionescu et dr. Graham Howe. L'événement s'est passé dans la salle Theodor Pallady et a bénéficié d'un grand nombre de participants. Les images exposées étaient des copies modernes, digitales des clichés originaux et représentaient des types humains, des paysages et des œuvres architectoniques

autochtones photographiés par Hoppé pendant son voyage en Roumanie. Durant 2019, l'exposition sera itinérée au Musée National Cotroceni de Bucarest et, d'octobre 2019 jusqu'en février 2020, on pourra la visiter au Musée de la Civilisation Urbaine de Brasov. Les photographies de Hoppé ont été données à l'Institut d'Histoire de l'Art, dans un geste de générosité, par dr. Howe, directeur de *E.O. Hoppé Estate Collection*, pour être conservées et valorisées, au point de vue scientifique, par les spécialistes.



Fig. 7 – Graham Howe documente l'angle où Hoppé a pris les photos, château Bran, foto Aurelian Stroe.



Fig. 8 – Graham Howe sur le chemin de garde du château Bran.

Le 22 mai, à Jockey Club, on a lancé deux publications dédiées à cet artiste : le catalogue de l'exposition *Le portrait d'un pays...*¹ et l'album *E.O. Hoppé – Romania*², les deux signées par les coorganisateur de l'exposition vernissée et qui ont

¹ *Portretul unei țări România Mare în fotografiile lui Hoppé, 1923. Catalogue*, édité par Adrian-Silvan Ionescu, avec des études introductives de Graham Howe et Adrian-Silvan Ionescu, Bucuresti, 2019.

² *E.O. Hoppé – Romania*, Graham Howe, Adrian-Silvan Ionescu (éditeurs), Pasadena, Curatorial Assistance, 2019.

parlé devant un public avisé de la place occupée par Hoppé dans l'histoire de la photographie et de sa personnalité impressionnante, injustement sortie de la conscience publique, mais remise dans ses droits par l'intermède des manifestations organisées à Bucarest par l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Roumaine et par E.O. Hoppé Collection/Curatorial Assistance.

Après le programme bucarestois, Graham Howe a fait une excursion documentaire. Il a visité le Château de Bran où il a essayé de retrouver les angles d'où Hoppé a immortalisé le monument et la Reine Marie, vêtue en costume traditionnel roumain.

Ensuite, il a visité le Musée Bran qui vient d'être inauguré dans un bâtiment nouveau, après son transfert de la Douane Bran. On expose ici les collections du Château de Bran, mobilier, tableaux, costumes, pièces d'art décoratif, tout cela grâce aux descendants de la Princesse Ileana/Mère Alexandra, auxquels on a rétrocédé les biens. On s'est également arrêté au cénotaphe en pierre de la Reine Marie, en plein air. Le soir, on s'est arrêté à Brasov.

Le lendemain, on a visité le Musée de la Civilisation Urbaine de Brasov, où sera itinérée l'exposition. Le directeur de l'institution et quelques

muséographes, après une visite du musée, ont discuté avec l'invité tous les détails sur l'organisation de l'événement. Le 25 mai, on a visité Mogoșoaia avec son palais brancovan et son parc.

Dans ces excursions, l'invité américain a eu l'occasion de marcher sur les pas de Hoppé et de découvrir, à son tour, les choses qui avaient impressionné le grand photographe et dont il avait écrit et qu'il avait immortalisées dans ses clichés.

Ioana Apostol

The exhibition *Dimitrie Bâșcu. Melodia cromatică Pictură. Desen. Curator Ion Grigorescu, Galeria Romană, Bucharest, Sept. 2019*

The Nostalgia for Equilibrium: Dumitru Bâșcu

In recent years, there has been less interest in Romanian painting of the interwar period in the area of artists who have already become established, as manifested through large retrospective exhibitions, monographs, studies, articles and mass media publicity. By contrast, the artists whose image in the public consciousness has relatively faded, as often happens after their physical disappearance, are enjoying an increased interest from art historians, the art market and collectors. The fever of post-1990 "restitutions" continues. The exploration of an era, irrespective of how intensely it has been studied at a particular moment, never comes to an end. Even if big surprises and "revelations" are hard to imagine, perspectives are the ones that may change, bringing into focus new themes or actualizing old ones.

In this context, the work of Dumitru Bâșcu (born 14 September 1902 in Crăcalia, a village later renamed George Enescu, Dorohoi county – died 18 November 1983 in Bucharest), an artist who devoted himself equally to easel painting and mural art, whether religious painting or public art, was an integral part of the Romanian art dynamic before and after the second world war, with its meanderings and upheavals in which it is proper for him to regain his place.

Dumitru Bâșcu's entrance on the Bucharest artistic scene is a success. At his first public launch, taking place at the Official Salon of 1927, the still life presented receives the Anastase Simu prize, on which occasion the work is included in the prestigious Simu museum¹ in Bucharest. The painting grouped a limited number of elements from the repertory of folk art – a flowery jug, a plate with a rider in the middle. A book completed the deliberately minimal inventory of objects. However, the true subject of the painting is another one, namely the wall hanging with off-white, greenish and reddish-

brown stripes in the background as well as the traditional raw silk kerchief discreetly embroidered which, together with the white cloth towel, also striped, take up the foreground almost entirely. The knowingly orchestrated folds sustain the austere composition. The volumes are emphasised programmatically, as proven by the almost sculptural modelling of the wall hanging which would have naturally led to a flat representation. It is evident that, revisiting the classic tradition, Dumitru Bâșcu renders the folds² as an expressive element in its own right and, moreover, a test of virtuosity. Rejecting the seductions of apparent stroke, the quality is cool, contained, "objective". There is nothing exuberant in the dominant chromatic. In spite of the whites, whether opaque or with a certain transparency, the palette remains sober, in the spirit of new classicism or the modern classicism as it was called, which was emerging in Romanian painting simultaneously with other European movements of the time such as the Italian Magical Realism or the German New Objectivity. At the same time Dumitru Bâșcu adhered to the most current trends at the time which pursued the creation of art with a national identity. The "Romanian soul" was seeking its expression in all the arts. In music George Enescu was far from ignoring the folk vein. Painters, sculptors, illustrators were investigating on different levels and with different approaches the vast artistic territories which could be found in the broad concept of tradition. Whether it pertained to folk art, continually promoted by an institution such as the Museum of National Art, founded by Alexandru Tzigara Samurcaș, or to the art of medieval frescoes which had begun to be popularised through restoration activities, as much as the Western art of the museums which incited the Romanian artist towards hybridisation and synthesis, the Romanian art of the twenties was searching its own path, annotating traditional themes. Supported more or less programmatically by important names such as

¹ Item 37 in the catalogue lists Dumitru Bâșcu's work, *Still Life*, painting on canvas, 0.75 x 0.60, Muzeul A. Simu și Casa-Muzeu-Simu. Catalog. Ministerul Cultelor și Artelor. Fondul Anastase Simu, Bucharest, 1937, p. 15. Another work probably from the same period, *Landscape at Sighișoara*, can be found at the National Museum of Art in Bucharest.

² Drapery and folds have fascinated artists from Antiquity to the 20th Century, see the exhibition *Fabric of Vision*, National Gallery, London, curator Anne Hollander.

Francisc Șirato, Camil Ressu, Ion Theodorescu-Sion, Sabin Popp, Anastase Demian, Olga Greceanu among others, it is evident that this direction did not leave the young painter indifferent. I would associate Dumitru Bășcu with Sabin Popp whose pursuits in the direction of the Romanian character along the line of a modernity which refused impressionism, were met with a great deal of success. Bășcu isn't far in the painting awarded the Anastase Simu prize from the sparse still lives, with a monastic air about them, which Sabin Popp was developing at the beginning of the twenties. Another reference, significant for the cultural horizon and the aesthetic choices of the young painter, which I consider unavoidable, is the type of still life with folded table cloths, rigidly constructed, brought to the foreground, by Cezanne, a modern reinterpretation of a continuous preoccupation of Western art for drapery, folds, creases.

What precedes this remarkable debut? Younger brother by 21 years to George Enescu, Dumitru Bășcu, affectionately called by his family Mitruță, grows up in the house at Cracalia belonging to their father Costache, lovingly nurtured by him and his sister Tinca. After Costache's death, George Enescu will look after his brother, taking him to Iași so he can finish high school and then enlist in the School of Fine Arts. Alexandru Cosmovici notes in his memoir, recording this moment: "The boy / Mitruță / was talented and had a great inclination towards the fine arts, painting in particular, a calling which George had abandoned in his childhood, taking up his musical career"³. In fact in the Enescu family, communication through drawing, even if ancillary to the written one, was a current custom. Aunt Tinca would accompany her letters to Enescu who had left for Vienna at an early age, with small suggestive drawings. Jorjiță, as they called him at home, would answer her in kind⁴.

The aptitude for drawing, discouraged by his father but supported by George Enescu, will however lead him, without hesitation or doubt, towards studying painting. A first encounter with a professional artist, the sculptor Ion Dimitriu Bârlad, doesn't seem to have left traces in Dumitru Bășcu's evolution. The Iași School of Fine Arts where he studied between 1920–1924, had remained faithful, largely due to its initial orientation given by its founder Gheorghe Panaiteanu Bardasare, to a timid academism infused with realism and impressionism. Gheorghe Popovici and Jean Cosmovici, Bășcu's teachers, were aligned to the tendency developed by the school.

He studied for three years in Bucharest with two teachers very unlike each other – George Demetrescu

³ Alexandru Cosmovici, *George Enescu în lumea muzicii și în familie*, Editura Muzicală, Bucharest, 1990, p.69. Regarding his inclination for drawing in his childhood, refer to Viorel Cosma, *Florilegiu enescian*, Editura PIM, Iași, 2016. I am grateful to the artist's daughter, Ana Maria Sandi, for the information she offered me regarding Dumitru Bășcu's biography and activity.

⁴ See correspondence between Tinca Enescu and George Enescu, Library of the Romanian Academy.

Mirea, the head of the school, mostly a representative of a 19th Century understanding of painting and with Camil Ressu, a strong character, who had integrated the modernism of the early 20th century with an authentic realism full of energy. One of his great compositions with peasants, *Resting Reapers*, from 1925, dates from exactly the period when Bășcu was his student. Were it not for the encounter with Ressu, I doubt that his elaborate compositions with miners, dating approximately after 1931 (when he was at Brad for the painting of a church) would have existed. Bășcu's training is rounded up in parallel with stints in Baia Mare where he exhibits his work between 1923–1926⁵. The cult of nature found here prepares him for the plein-air he will practice a decade later at Balcic, be it under a Southern sky and scorching light, while at the same time demanding a similar exaltation of sensation.

Only two years after the Simu prize, as a participant to the Official Salon⁶ of 1929, Bășcu is awarded the scholarship for travel abroad in the amount of 50,000 lei. He spends time in France between November 1929 and March 1931, where according to his own account in an autobiography⁷ he spends some time in Paris as well as Rouen, Honfleur, in Normandy at Caudebec en Caux and Etelan, in Brittany at Douarnenez and Quimper. Bășcu undertakes a pilgrimage to places that had become famous thanks to the painters who frequented them, going through an entire geography of artistic modernity. Without a doubt the landscapes with Breton rocks bathed by the sea date from this period, watercolours showing freshness and an understanding of the particular possibilities of watercolor technique. During this period George Enescu is also living in Paris, at a crossroads of his love life. "Brother Mitruță", discreet and affectionate, stands by him – a biographic detail which reveals the deep bond between the two brothers⁸.

⁵ Regarding Bășcu's presence in Baia Mare, see the recently published *Arta din România din preistorie în contemporaneitate*. Acad. Răzvan Theodorescu and Acad. Marius Porumb, Editors, Editura Academiei, Editura Mega, Bucharest/Cluj Napoca, 2018, vol. II, plate 671, *Trees on the Bank of River Săsarul*.

⁶ The contributions year after year to the Official Salon are noted, among others, by Tache Soroceanu, *Salonul Oficial*, in *Universul literar*, 29 April 1928; N. Tonitza, *Salonul Oficial*, II, in *Universul literar*, 1928; Ștefan Nenițescu, *Fețele noi* (Salonul Oficial), in *Adevărul*, 1928. See also Petre Oprea, *Expozații la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924–1944*, Ministerul Culturii și Cultelor. Direcția pentru cultură, culte și patrimoniul cultural național a Municipiului București, 2004, p.19; Petre Oprea, *Artiști participanți la expozițiile Societății Tinerimii Artistice (1902–1947)*, Maiko, Bucharest, 2006, p. 30.

⁷ Family archive.

⁸ For this episode see Alexandru Cosmovici, *George Enescu în lumea muzicii și în familie*, Editura Muzicală, Bucharest, 1990, p. 15–116.



Fig. 1 – *Selfportrait*, pencil on paper, 43/35 cm, 1919. Family Collection.



Fig. 2 – *Still Life*, oil on canvas, 75/60 cm, 1927.
Former Anastase Simu Museum, Bucharest. Museum of Collections, Bucharest.

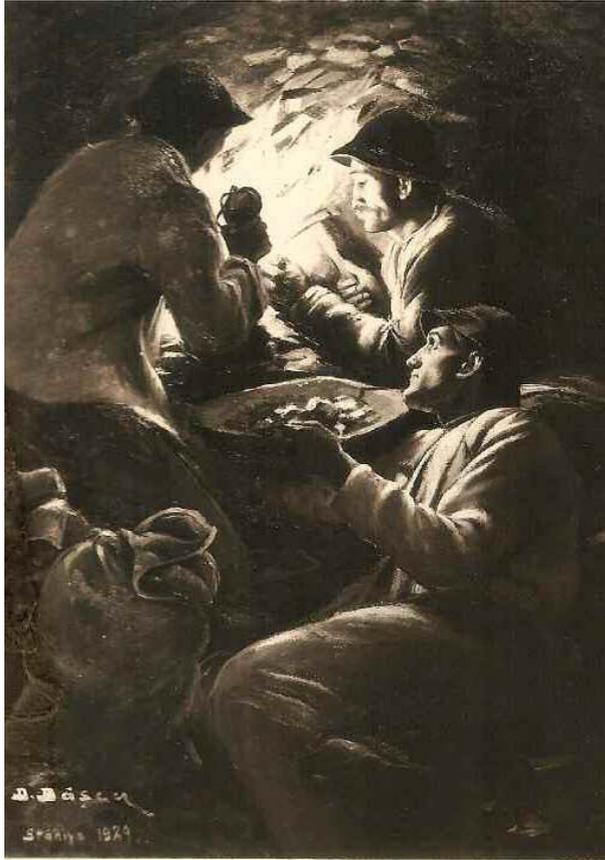


Fig. 3 – *Miners*, oil. 1929. Place unknown.

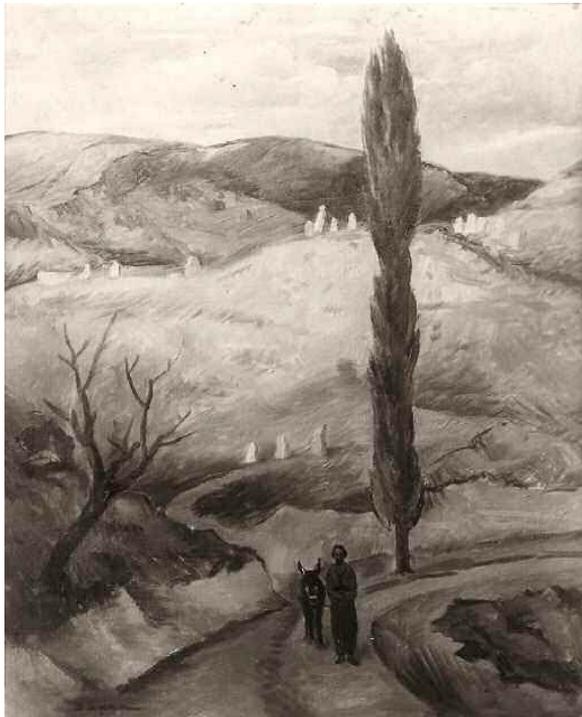


Fig. 4 – *Biblical Motif*, oil. Place unknown.

A crossroads moment is the personal exhibition in January 1935 at Dalles Hall, the most prominent exhibition space in Bucharest, when Dumitru Bâșcu's work receives praise from the most important critics at the time. The exhibition affords a diagnostic of the painter's trajectory within less than a decade from his debut, announcing at the same time the new direction taken by his most recent works. In this show there were a few older paintings, carefully constructed, with a dense pictorial matter and a sober palette, no doubt from the category of the *Still Life* appreciated by Anastase Simu. Tonitza, the painter – art critic, impulsive and subjective, proclaims this period as too cerebral. He salutes enthusiastically its outstripping, he sees “an astonishing leap” in the works where, under the beneficial influence of Balcic, Bâșcu discovers light and colour, “/.../that which we frankly call in the atelier palette. Namely, chromatic melody”, he says⁹.

Another artist who is also an art critic, Eugen Ispir¹⁰, is seduced, as much as Tonitza, by the pictorial representation of nature and makes remarks from the point of view of a craftsman, a painter: “Bâșcu knows how to paint, he knows how to bring alive the subject from nature, satisfying all the demands of pure art. Bâșcu understands the ordering of quantities in composition; Bâșcu's flowers have freedom, have air, freshness and light.” The landscapes from Balcic encounter unanimous success: Ion Zurescu¹¹ notes the release “from any ingress alien to colour” and compares him with Francisc Șirato. A comparison full of substance because Șirato himself had abandoned his ambitious compositions with peasants, highly successful in the twenties, in favour of painting which focused on chromatic development. However, it is not an accident that an art historian of great erudition, knowledgeable of classic Western art, Alexandru Busuioceanu¹², notices the versed compositions with miners, which, while contrasting with other paintings, he considers achieved. Bâșcu is for Busuioceanu a revelation, an artist with the “power to express himself readily and personally”.

Let's pause to consider these compositions with miners which probably date from around 1931 when Bâșcu went to Brad in order to paint a church, where there also was a gold and silver mine. The theme might suggest political connotations, however Bâșcu was not at all attracted by left-wing ideology. Nonetheless the life of the miners affords him a good opportunity to represent groups of people caught in dynamic actions which demanded effort and displays of great energy or, by contrast, during moments of

rest. He practices the expressive value of some difficult perspectives, he studies the way in which the play of light builds volumes and defines physiognomies. The work entitled *Three Generations*, three miners of different ages with their features illuminated by the gold nuggets they hold in their hands, deploys a spectacular staging of light very likely inspired by Georges de la Tour. One of these compositions was reproduced on a greeting card by Mica Corporation, the manager of the Brad mine, which allows us to suppose a possible order placed by the corporation. The context notwithstanding, the compositions testify of an interest in the human shape and in the classic modes of representation, which were outside the stylistic norms of the time.

George Oprescu¹³ sees an indecision “between the more intellectual pole of the line and the pictorial par excellence pole of colour. His hesitancy however has something courageous and manly about it”. The harmonies of lively shades are original and the name Bâșcu must be remembered, is Oprescu's conclusion. That which Oprescu, as well as Ionel Jianu¹⁴, perceive as hesitation about a heterogeneous artistic practice, Petru Comarnescu¹⁵ considers, on the contrary, “a complexity which distinguishes the artist”. With this comment Comarnescu, more so than other commentators of Bâșcu's work, is closer to the artist's creed when he senses that, beyond the purely pictorial values prized by others, Bâșcu seeks “a state of being” rather than a unique stylistic formula. This is the reason he refuses to absolutely define one or another of the artistic conventions, following, I can't say to what extent deliberately, a syncretism between concept and sensitive feeling, also very visible in his landscape paintings.

It seems to me that the originality of Bâșcu's painting has to be seen exactly in the balance classic/modern he always experienced as necessary, as an answer to the many tensions which marked his time and directly his own life, in particular after the war. The “chromatic melody” beloved by Tonitza has nevertheless retained an underlying structure, dictated by his inclination towards the harmony of opposites – so that construction, drawing and colour don't mutually exclude each other, but find a happy accord. Bâșcu prefers panoramic landscapes, composed, widely open, with varied elements, located on several planes which succeed each other in depth. The colour doesn't override the deep space, does not flatten it. Often times he feels the need to humanize nature by adding characters caught in various activities or to place, for example in the ambience of Balcic, biblical motifs. *Biblical Motif* is the very title of one of his paintings. When he paints

⁹ N. Tonitza, *Expozițiile.....*, in *A.B.C.*, 13 January, 1935.

¹⁰ Eugen Ispir, *Expozițiile de la Dalles*, in *Veghea*, 18 January, 1935.

¹¹ Ion Zurescu, in *Viitorul*, ??? 1935.

¹² Alexandru Busuioceanu, *Expoziții bucureștene în ianuarie*, in *Familia*, February 1935.

¹³ G. Oprescu, *Expozițiile din luna ianuarie*, in *Universul*, 9 January 1935.

¹⁴ Ionel Jianu, *Expozițiile /... / Bâșcu*, in *Rampa*, 7 January 1935.

¹⁵ P. Com. /Petru Comarnescu/, */... / D. Bâșcu*, in *Vremea*, 3 February 1935.

portraits – of an old man, of the Tartar girl Gülü of Balçic, of family members or his own countenance – he doesn't seek a fugitive expression but the character, the stable features of personality. The face empty of expression from which the human has been expelled out of excess focus on the formal aspect holds no interest for Bâșcu.

The postwar years were for Dumitru Bâșcu, as for many of his colleagues, years of various constraints and of solutions for survival. He experiences political detention, after he had refused in 1948 to leave the country together with his family, as offered by Princess Ileana. He takes part in the annual state exhibitions which had replaced the Official Salons, while at the same time finding refuge in church painting, an activity worthy of research in its own right, but correlated to the ensemble of his work. He continues to paint landscapes, still life, flowers, genres in which his lyrical substance had already expressed itself in previous years. His painting doesn't register major rifts or concessions made to the socialist realism ideology which is imposed without recourse after the Flacăra exhibition of 1948. Dumitru Bâșcu's works find their place in private collections, with part of them remaining in the family. Composition, the genre propelled to the foreground by socialist realism, imposing rigid themes and configurations, awakens the old interest of the painter dating back to the 30s for this difficult genus. There are several works where the painter attempts out of necessity to adapt to a certain extent to the requirements of the time, while remaining as close as possible to his own ethical and aesthetic standards.

Collaborations for certain mural paintings on public buildings gave him the opportunity to prove his competence as a decorative artist and no doubt to reconsider, in a different political context, his older convictions regarding the educational role of art, confronting utopia with reality. In an article from 1937, decrying the "poverty of white blind walls", Bâșcu was dreaming of an ideal city with "public spaced decorated with frescoes, mosaics and bas-reliefs recalling virtues and deeds which cannot always be synthesised in a regular bronze statue"¹⁶.

Between 1936–1938 Dumitru Bâșcu writes art chronicles. Here we shall find, beyond the reliance of the critic upon that which is offered for reflection by the happenstance of various exhibitions, considerations of a theoretical nature regarding art and its purpose, which support and illuminate his own choices as an artist. A viable work of art must "contain elements which go beyond the currents and fashion of the day: the static balance of forms and the rhythm of the lines which frame it"¹⁷ he notes for

example in response to the Ciucurencu / I. Negrulea exhibition.

Bâșcu notices the divorce between artist and public and, without naively hazarding remedies, he asserts strongly his belief that art must bring harmony and calm in the troubled life of modern man. Remarkably, this doesn't make him intolerant in his judgements. I offer a sole example, namely his article about Maxy's exhibition, now far away from his cubist rigorism of the 20s. Bâșcu evokes the cubism and constructivism claimed by Maxy in his youth, which he considered closer to science than art, but which had the merit of stirring up the post-impressionism groove. He is attracted by the interpretation of the relationship between shade and light which Maxy is now developing. The origins of this preoccupation are traced back in time by Bâșcu all the way to Rembrandt, a novel point of view which could interest researchers of Maxy's work today¹⁸.

Seen from a perspective other than that of the art criticism with prescriptive claims of the 30s, which indulged itself in upholding stylistic purism and castigated that which appeared incompatible, Bâșcu comes across as an artist who took the liberty of ignoring the critics' recommendations and of continuing to be himself.

Ioana Vlasiu

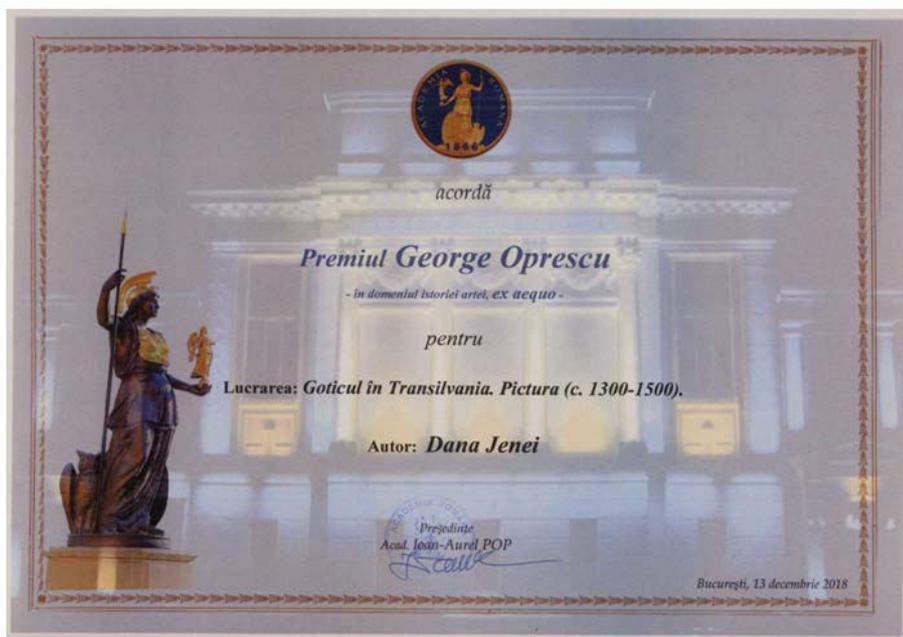
* Written on the occasion of the exhibition *Dimitrie Bâșcu. Melodia cromatică*. Pictura. Desen. Curator Ion Grigorescu, Galeria Romana, Bucharest, September 2019.

¹⁶ Dumitru Bâșcu, *Cronica artistică*, in *Libertatea*, 02 20, 1937. For D. Bâșcu's contribution to fresco study see *ibid*, *Însemnări asupra zugrăvelii bisericii din Râzboienii-Noi (Iași)*, in *Artă și tehnică grafică*, Caietul 6, December 1938, p. 82–90.

¹⁷ *Ibid*, *Cronica artistică. Plastica*, in *Libertatea*, 12 20, 1937.

¹⁸ *Ibid*, *Cronica artistică. Plastica*, in *Libertatea*, 04 20, 1937.

PRIX « G. OPRESCU » DE L'ACADÉMIE ROUMAINE



Dana Jenei is known as a researcher of the Mediaeval and Renaissance art of Transylvania for more than 25 years, being the author of *Gothic Mural Painting in Transylvania* (2007), *The Transylvanian Renaissance - Cultural Identity in European Context* (2013), of numerous scientific studies, and a contributor to the compendium, *Art in Romania from Prehistory to Contemporaneity* (coordinators Acad. Răzvan Theodorecu and Marius Porumb), 2018.

In 2018, her book, *Gothic in Transylvania. The Painting (c. 1300–1500)*, Oscar Print Bucharest (2016), was awarded the Romanian Academy's

“George Oprescu” Prizes *ex aequo*. This volume is based on a part of her PhD. thesis, with the information updated, and is considered by Acad. Răzvan Theodorecu, in the foreword, as “a contribution of scholarly attitude and the testimony of an emotional dedication to a subject that she deeply masters”. [...].

“The precise and evocative stylistic analyses, the natural interdisciplinarity – from the history of mentalities to subtleties of the Catholic dogma – make from this book signed by Dana Jenei a work that worthily continues Victor Roth, Virgil Vătășianu, Vasile Drăguț [...]”, concludes Acad. Răzvan Theodorecu.



Cristian-Robert Velescu (n. 1952), critique et historien de l'art, écrivain, vit à Bucarest et enseigne l'histoire de l'art à l'Université Nationale des Arts de Bucarest. Sa carrière didactique a débuté à la Faculté des Arts de Timisoara, dans le cadre de l'Université de l'Ouest. Il est l'auteur de plusieurs livres dédiés à la modernité roumaine et européenne, aussi bien qu'à l'avant-garde historique, dont : *Brâncuși inedit – însemnări și corespondență românească* (coéditeur Doina Lemny), Bucarest, 2004 ; *Victor Brauner d'après Duchamp sau drumul pictorului către un suprealism "bine temperat"*, Bucarest, 2007 ; *Avant-gardes et modernités. Brancusi, Duchamp, Brauner, Voronca, Tzara & comp*, Bucarest, 2013 ; *Autour de l'atelier de Constantin Brâncuși : Chemins des modernités, chemins des avant-gardes*, Bucarest,

2015 ; *Rodin, Brancusi, Meunier și cultura clasică*, Bucarest, 2016. Ce dernier livre a reçu, *ex aequo*, le Prix "G. Oprescu" de l'Académie Roumaine. Il a également publié des études et des articles dans des revues et des publications prestigieuses de l'étranger : *Le portrait ou l'anti-mimétisme chez Brancusi*, dans *Les Carnets de l'Atelier Brancusi, la série et l'œuvre unique – Le portrait ?*, Paris, Centre Pompidou, 2002 ; *"J'aime mieux respirer que travailler" : iconoclastie et création chez Marcel Duchamp*, dans *Ligeia – Dossiers sur l'art*, an XXX, nos. 153–156, janvier–juin 2017. Il est l'auteur de catalogues d'expositions dont il fut également le curateur. Parallèlement avec son activité didactique et de recherche, il déroule une intense activité dans le domaine de la critique de l'art.





