

Après deux années de pandémie, lorsque les Assemblées Générales RIHA ont été on line, en 2022, on a enfin organisé la réunion aussi attendue, projetée dès 2019. Le 13 octobre, dans l'après-midi, je suis arrivé à Vienne pour participer à cette réunion. Le soir, à 18 heures, les participants ont été accueillis par dr. doc. Herbert Karner, directeur du Département d'Histoire de l'Art de l'Institut de Recherches Habsbourgiques et Balkaniques, à l'un des sièges d'Österreichische Akademie der Wissenschaften, 11–13 Hollandstrasse. Il y avait, sur une table, une exposition de livres avec les publications de ce département, parmi lesquelles les 5 imposants volumes sur Hofburg (*Die Wiener Hofburg*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 2014), fruit de plusieurs années de recherches faites par de nombreuses équipes, deux d'entre elles, coordonnées par notre hôte elle-même, dr. Karner. Après son allocution, le directeur général de l'Institut s'est retiré pour participer à un autre événement. Dr Karner a présenté le département qu'il conduit et qui, en 2020, seulement, est devenu partie de l'Institut de Recherches Habsbourgiques et Balkaniques, tout en attirant l'attention sur les publications élaborées et parues avec une rythmicité annuelle. Une autre courte allocution de salut a été faite par dr. Chris Stolwijk, président de RIHA et directeur général de l'Institut d'Histoire de l'Art des Pays Bas d'Amsterdam. Le jour a fini avec une réception qui a rendu possibles de nouvelles rencontres ou de renouements des anciennes relations, interrompues pendant les deux dernières années.

Le lendemain, 14 octobre, le groupe s'est réuni devant le monument de l'Archiduc Karl au drapeau à la main, encourageant ses troupes dans le combat d'Aspern-Essling, statue placée dans la cour intérieure de Hofburg. Une pluie intense et démoralisatrice a attristé les participants à cette réunion et le programme initial a fallu être radicalement modifié, on a renoncé à l'exposé à l'extérieur, donc, le groupe est entré dans le bâtiment de Papyrus Museum et Ephesus Museum, pour assister à une présentation des étapes constructives de Hofburg (Fig. 1, 2). On est allés ensuite dans les sous-sols du palais – là où on conservait jadis le vin pour la Cour Impériale et où il y a actuellement un dépôt pour des moulages des sculptures publiques et des ornements architectoniques des façades (Fig. 3) – et au grenier, où il y avait des parties récemment découvertes de la chapelle de l'ancienne aile du palais Schweizerhof, datant de 1420 (Fig. 4).

Après une pause à midi, à 14 heures, les travaux de la Réunion Générale ont recommencé au Theatersaal, l'autre siège d'Österreichische Akademie der Wissenschaften, 19 rue Sonnenfelsgasse, dans le voisinage de la fastueuse Église Jésuite avec son accablant décor baroque. Chris Stolwijk nous a salués par un nouveau discours et a fait la lecture des messages d'excuses des absents. On a ensuite voté la Minute de l'Assemblée Générale de 2021 (envoyée

La 24^e Assemblée Générale RIHA, Vienne, 13–15 octobre 2022

déjà par email), ensuite, on a présenté les rapports du président en fonction et du trésorier, Martin Olin, concernant la balance des encaissements et des dépenses (Fig. 5). Ce qui a été également voté par l'assistance formée de 26 personnes.

Eric de Chasse, directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art et de la Bibliothèque de l'Histoire de l'Art de Paris, fut le nouveau président élu. On a remercié l'ancien président, auquel on a offert, en guise de cadeau de départ, un puzzle avec *La Tour de Babel*, célèbre peinture de Pieter Brueghel du Kunsthistorisches Museum.

La seconde séance s'est déroulée entre 16 et 17,30 heures. Le rapport de l'éditeur de *RIHA JOURNAL*, Andrea Lerner, a été présenté. L'attention a été concentrée sur la nécessité d'imposer des conditions plus drastiques aux matériaux reçus qui, tout d'abord, doivent être impeccablement traduits en anglais, car ceux-ci sont trop souvent d'une faible qualité. Et, comme RIHA ne dispose plus des fonds nécessaires pour payer des traducteurs professionnels, les auteurs devront trouver eux-mêmes les traducteurs convenables. Ensuite, certaines sources, comme Art Resource de New York ou VG Bild-Kunst de Bonn, sollicitent à payer de nouveau les sommes perçues pour les droits de reproduction, 5 ou 10 ans après la publication d'un matériel en format digital, tel que *RIHA Journal*. La recommandation est que, dans des cas pareils, il vaut mieux renoncer aux illustrations concernées ou, comme un expédient, spécifier le link de cette œuvre d'art, présente dans un musée.

On a discuté la sollicitation du Musée National de Norvège d'Oslo de devenir membre RIHA. Ce serait l'unique musée norvégien qui deviendrait membre, mais la décision a été remise pour la Réunion Générale suivante, vu que le musée n'a ni des publications de spécialité, ni un programme de recherches convainquant. En plus, il reçoit de substantielles subventions de la part d'un personnage discutable, lié aux affaires du monde russe.

Les dates et les locations des Assemblées Générales futures ont été également établies, à Londres et, en 2024, à Stockholm.



Fig. 1 – Les directeurs des instituts d’histoire de l’art dans la visite guidée à Hofburg, Vienne, photo ASI.



Fig. 2 – Dr. Herbert Karner présentant le plan des bâtiments qui forment le complexe Hofburg, photo ASI.



Fig. 3 – Les anciennes caves de vins de Hofburg, à présent, dépôt de moulages, photo ASI.



Fig. 4 – Visite de la chapelle de Schweizerhof, 1420, photo ASI.



Fig. 5 – Préside de l'Assemblée Générale RIHA, dans Theatersaal, de g à d : Joana Cunha Leal, secrétaire, Chris Stolwijk, président en fonction, Ivan Gerat, membre dans le collège directeur, Martin Olin, trésorier, le 14 octobre 2022, photo ASI.



Fig. 6 – Le Château de Bratislava, photo ASI.



Fig. 7 – Ivan Gerat en présentant le Château de Bratislava, le 15 octobre 2022, photo ASI.



Fig. 8 – Groupe de membres RIHA dans le Château de Bratislava, le 15 octobre 2022, photo ASI.

Dans le cadre des Discussions, Eric de Chassey a mentionné le projet *History of the Visual Arts in Europe (EVA)* qui avait eu comme deadline le mois de mars de cette année et...cinq instituts seulement avaient envoyé leurs propositions, même si on s'attendait que tous les instituts représentés dans RIHA, en nombre de 47, y participent. On a renouvelé le terme final pour les propositions, le mois de décembre 2022.

On a aussi mis en discussion la situation des chercheurs et muséographes d'Ukraine, certains, réfugiés à l'étranger, d'autres, restés dans leur pays, mais sans moyens d'existence. Mary Miller de Getty Institute de Los Angeles a proposé des bourses RIHA pour les réfugiés et des stipendia pour ceux incapables de quitter le pays. Elle a promis de s'occuper elle-même de ce problème.

Le dernier jour a été dédié à un déplacement en autobus à Bratislava, où nous avons été les invités de l'Institut Slovaque d'Histoire de l'Art, sous la

direction de son voluble et amusant directeur, Ivan Gerat. A cette occasion, il a constaté, amusé et surpris, que sur son étiquette d'identification, faite par ses collègues viennois, son nom était erroné, Great au lieu de Gerat ! Donc, il se présentait Ivan... le Grand ! pour l'amusement des participants ainsi que de soi-même.

Toujours sous la pluie, nous avons visité le Château (Fig. 6), l'église des Clarisses et la Cathédrale St.Martin, guidonnés, d'une manière académique, par des chercheurs de l'institut local (Fig. 7). Tout est fini par une "photographie de famille" sur les escaliers du Château (Fig. 8).

Cette 24^e Assemblée Générale RIHA a été une bonne occasion d'échanger des idées et d'établir les bases de collaborations institutionnelles. J'ai offert plusieurs publications de notre Institut à l'hôte autrichienne, reçues avec un grand intérêt et gratitude.

Adrian-Silvan Ionescu

Spirituality in Watercolour – Ligia Podorean-Ekström Exhibition, The Romanian Cultural Institute in Sweden, Stockholm, October 6, 2021 – January 20, 2022

The Romanian Cultural Center in Stockholm hosted a comprehensive retrospective exhibition of the outstanding Romanian watercolourist Ligia Podorean-Ekström.

Watercolour is the fruit of emotion, of the first impulse of the trained eye to extract, in a blink, the essence of the motif and to instantly analyse the tonalities, their relation to light and to estimate the specific shade that must be kept in order not to fall into kitsch, through abuse of colours. Due to the impossibility of returning to the touches – as oil painting allows – watercolour is a difficult and delicate technique, reserved for well-trained artists. Ligia Podorean-Ekström is such an artist, sensitive in her observation and confident in her hand.

Architect by profession, she distanced herself, however, from the manner of her colleagues, marked by concern for the correct tracing of the stylistic identity of buildings, for impeccably rendered perspectives, for shadows and lights figured almost as in the course of descriptive geometry – and practice a personal interpretation, poetic and visionary of the selected subject, mostly landscapes. Without ignoring the reason that aroused her interest – a waterfront, a meadow, a pictorial blind wall through its peeled plaster, an urban panorama, an African desert, a flower – it becomes the basis of highly refined musical chords. Based long ago in Stockholm she undertook long voyages abroad and often returned to her beloved native country, sketchbook always at hand. And when she draws her inspiration by a reason, she is never lost in thoughts but sets immediately to work, no matter whether it is day or night, good or bad weather, whether she is in town or in remote places, whether she is in her native Transylvania or at the Village

Museum in Bucharest, or Egypt, Morocco, Greece, Switzerland, Netherland, Canada, Finland or Sweden, her adoptive country. Quick in catching the characteristics of a landscape she often creates small jewels from the rush of a train or aboard a gently floating ship.

One may admire in Ligia's selection four small watercolours of maximum vivacity worked on the deck of a ship heading to Finland. In others, there is a specification of the speed itself in the quotation, such as "Snapshots from the train, Stockholm-Östersund" or "View from the bus, in Egypt".

Like the nineteenth century documentary artists – who bravely endured bad weather in order to finish the work where they had started it – Ligia Podorean-Ekström was often in the same situation working in snowstorms, with her fingers benumbed at temperatures below 0 or caught by a downpour. She preferred to get home water soaked but with her drawing board dry, hidden under the raincoat which she used to protect her works instead of herself while riding the bike in despair. Titles such as "Hurricane in the Alps", "Hurricane in the Village Museum", "November in Karelia", "Autumn Fog in the North", "Winter on the Black River, Västerås", "Fog in the Alps", are fully evocative for those dramatic moments – but sublime as a result – from the artist's career.

She is a devoted plain-air artist! Ligia wouldn't think of creating her landscapes in the workshop, from memory or after preliminary sketches, without having the reason for which she needs a colour vibration, the suggestions of light given by the breath of wind through the crowns of trees, the change of light during the action of clouds, the shining of the water and the changes of its tones because of the atmospheric changes.



Fig. 1 – Flowers.



Fig. 2 – Sunflower.

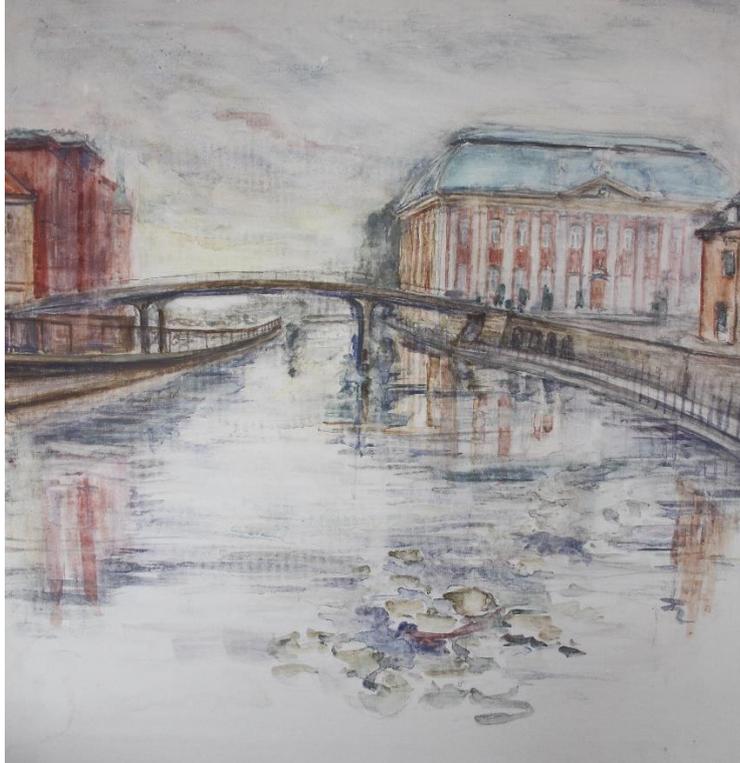


Fig. 3 – Stockholm.



Fig. 4 – Street in Sibiu.



Fig. 5 – Monastery in the woods.



Fig. 6 – A rainy day in Stockholm.

That is why the painter's works often create synaesthesia: through shades and brushstroke, they can stimulate senses such as the smell of a bunch of flowers, the moist soil after the rain, the rough sea, the rotten sea weeds or the equatorial or icy temperature or the caressing tactility of textures, masterfully rendered.

What does the spirituality of Podorean-Ekström watercolours consist of? This question is natural if the artist's works have not been seen up close – and not in reproductions, no matter how efficient the technical means are. The American Indians, the Inuit or Sami populations consider that the environment, every plant or creature, no matter how small, has a soul and they, the people of nature, are in communication with that spirit, with that of cedar, maple or sage, with the raven and the hawk, the beaver, the bison, the brown or white bear, the seal, the whale and the coyote. The same thing is felt in Ligia's work: she vibrates with the chosen motifs, with Mother Nature, and feels its spiritual palpitation, invisible to ordinary people. A delicate flower, a clump of trees, a storm at sea or a gust of wind on land, in the frozen North, send her their hidden message, which she has the inspiration to reveal on paper, in wide and transparent touches. It is not a cheap game or some mimicry of the environment under the control of spirits, but a deep understanding of the essences of Nature and an identification with its strength, which results in these fabulous coloured stimuli, received from the outside. Ligia understands the mute language of the plant and the landscape, which she translates into colour and image vibration. That is why the artist's watercolour is spiritual in essence and in result.

Thematically, she does not limit her interest to reveal just the natural beauty in her works – to flowers and

mountains, to landscapes and seascapes – but approaches, with the same affection, cityscape and interiors (because she is an architect!). Just as watercolours painted in the open tell a lot of stories, so do those in which interiors are depicted. Their intimacy charged with family warmth is overwhelming: "Winter lights in the party room", "Interior in Maria's house", "Bosse's workshop", "Bosse's hat next to a Jugendstil fireplace", "Chairs", "Interior staircase", "The empty armchair". Some works are autobiographical, such as "In My Past Time, Finland", which was awarded a Gold Medal in 2008. Wife of the outstanding Swedish writer Per Olof Ekström, author of the unforgettable novel "One Summer of Happiness", the artist brings back that romantic idyll, tragically ending, through a series of watercolours taken in the places where the action took place – Lake Vänern.

Her works, which vary between subtle meditation and manifest message, were gathered in two albums that enjoyed recognition among both the public and critics: *Luminile nordului* (Sport-Turism Publishing House, București, 1977) and *The Art of Ligia Podorean-Ekström – Memory Traces* (World of Art Publishing House, Stockholm, 2000).

The work of Ligia Podorean-Ekström is a window opened to the wide world by an artist passionate about the transparency and iridescence of watercolours, so evocative for sensitive souls and rewarding for the eyes eager to rest in the exuberant games of illusion. Invested with the spirit of plants and natural beauties, these watercolours are more eloquent than an academic library and address the senses directly through subtle communication between the author and the viewer.

Adrian-Silvan Ionescu

Conférence sur la photographie ethnographique de Roumanie, Prague, 7–10 novembre 2022

Invité par l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Tchèque de Sciences, j'ai été présent à Prague, entre le 7 et le 10 novembre 2022, pour tenir une conférence sur la photographie ethnographique de Roumanie (comme l'indique l'adresse datée du 26 octobre 2022, enregistrée dans notre Institut avec le no. 1470/27.10.2022).

Une fois arrivé à Prague, j'ai eu un premier rendez-vous, le 7 novembre, à 15 heures, avec le dr. Tomáš Winter, directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art, au siège même de cette institution, placée 15, rue Husova (Fig. 1). J'ai offert les revues de notre institut, parues ces deux dernières années, *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, les séries *Arta plastică* et *Teatru, Muzică, Cinematografie* et *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série *Beaux-Arts*, aussi bien que les volumes *70 de ani de la fondarea Institutului de Istoria Artei "G. Oprescu" (70 ans depuis la fondation de l'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu")* (Ed. Academiei Române, Bucarest, 2020) et *In Honorem Adrian-Silvan Ionescu 70* (Ed. Oscar Print, Bucarest, 2022), reçus avec un grand intérêt et reconnaissance. En échange, dr. Winter nous a offert des publications récentes de son collectif : *Uměni Art, Journal of the Institute of Art History. Czech Academy of Sciences*, vol. LXX, no. 2/2022, le périodique très élégant de l'Institut d'Histoire de l'Art et le volume *Fonds and Collections of the Department of Documentation of the Institute of Art History of the CAS, v.v.i.* (Artefactum, Prague, 2018) – un catalogue utile des donateurs et des collections du patrimoine de l'Institut. On m'a également fait voir le monumental

ouvrage *Art in the Czech Lands 800–2000* (Arbor vitae societas, Prague, 2017), fruit des efforts d'un ample collectif coordonné par deux prestigieux historiens de l'art tchèques, Tatiana Petrasova et Rostislav Švaca. Le papier d'une très bonne qualité, l'illustration, pour la plupart, en couleurs et, surtout, la traduction dans une langue de circulation, font de cette synthèse un ouvrage de référence pour l'histoire des arts visuels européens.

Le jour suivant, le 8 novembre, j'ai visité l'exposition *1902 : Auguste Rodin v Praze a na Morave*, à Prague City Gallery, House of Photography et *Josef Mysliveček ditto Il Boemo (1737–1781)*, dans le fastueux Palais Clam-Gallas, avec ses impressionnantes décorations en style baroque.

Le 9 novembre, le matin, j'ai rencontré dr. Petra Trnková, conservatrice de la riche collection documentaire de l'institut qui m'a présenté une partie des pièces valeureuses de la collection de photographies, parmi lesquelles, des œuvres de Ludwig Angerer, Andreas Groll, František Fridrich, Karel Chotek, etc. Une expérience salutaire, car certaines images d'Angerer avaient été prises en Valachie, pendant l'occupation de 1855–1857 des troupes impériales autrichiennes, aussi bien que le portrait en grande tenue du maréchal ottoman Omer Pasha, quelques visages d'officiers autrichiens et quelques travailleurs et marchands rencontrés dans les rues de Bucarest, matériel sur lequel j'ai fourni certains détails inconnus sur le milieu de déroulement, les vêtements, la nationalité ou le spécifique du commerce pratiqué.



Fig. 1 – L'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Tchèque de Sciences, intersection des rues Husova et Jilská, photo Adrian-Silvan Ionescu.

Après cette documentation, j'ai visité Nâprstkovo Muzeum (Musée d'ethnographie extra-européenne) qui possède des collections de valeur, rassemblées et données par des explorateurs tchèques du XIX–XX^e siècles. L'une des expositions de base est dédiée aux civilisations d'Océanie, l'autre, aux guerriers et à leurs armes, provenues de différentes terres lointaines (Asie, Australie, Amérique). Les deux se présentaient très bien, avec leurs légendes bilingues (en tchèque et en anglais), accompagnées d'un fond musical approprié.

À 16,30, j'ai tenu, dans la salle de conférences de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Tchèque de Sciences, l'exposé *Romanian Ethnophotography 1856–1940*. Avec une introduction du dr. Winter et une synthèse énumération des étapes de ma carrière, mes spécialités et mes récompenses primées faite par dr. Petra Trnková (Fig. 2). Pour que le sujet et les arguments soient mieux compris, j'ai accompagné ma présentation d'une suite de projections, une bonne occasion de commentaires, d'analyses plastiques et d'études de cas (Fig. 3). J'ai expliqué la périodisation proposée par le fait que le premier auteur de photographie ethnographique a été l'autrichien Angerer, attiré par le pittoresque du petit monde de la Capitale de la Valachie, qu'il a immortalisée

dans ses clichés au collodion humide. Jusqu'après la moitié du XX^e siècle, la civilisation traditionnelle rurale est restée intacte dans les contrées roumaines, beaucoup plus que dans d'autres zones européennes. C'est pourquoi pour les photographes étrangers, itinérants ou établis chez nous au XIX^e siècle, les aspects de la vie rurale et les types spécifiques de ce milieu représentaient une attraction presque exotique, digne d'être partagée avec les amateurs de curiosités, tandis que pour les photographes locaux du XX^e siècle, il ne s'agissait que de reliques anciennes qui méritaient une documentation, scientifique et artistique, pour la postérité. C'est pourquoi dans les années 30 et 40, les équipes sociologiques de Dimitrie Gusti ont réalisé une iconographie valeureuse de la vie rurale. Après l'installation du communisme, les photographes d'art, surtout ceux de l'Association des Artistes Photographes, se sont toujours cantonnés dans des sujets offerts par le milieu du village traditionnel, afin d'éviter la thématique socialiste, "les réalisations de l'Époque d'Or", sur le goût des gouverneurs. Ces photographes évitaient ainsi la commande sociale et ne risquaient pas la censure qui allait repousser leurs ouvrages dans les expositions de photographie, nationales ou internationales.



Fig. 2 – Dr. Petra Trnková en train de présenter le conférencier, photo Vlado Bohdan, Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Tchèque de Sciences.



Fig. 3 – Adrian-Silvan Ionescu pendant l'exposé *Romanian Ethnography 1856–1940*, photo Vlado Bohdan, Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Tchèque de Sciences.



Fig. 4 – Sz, Surugiu.



Fig. 5 – Comédien et son singe à la foire, photo Carol Popp de Szathmari, collection de l'auteur.



Fig. 6 – *La montagne Găina, le retour de la foire*, 1939, photo Josef Fischer, collection de l'auteur.



Fig. 7 – *Paysanne habillée de fête*, photo Iosif Berman, collection de l'auteur.



Fig. 8 – *A la fontaine*, carte postale d'après une photo d'Alexandru Bellu, collection de l'auteur.



Fig. 9 – *Le char aux bœufs*, photo Gheorghe Capșa, collection de l'auteur.

Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i. zve na přednášku pořádanou v cyklu 

Hlavní referující **Collegium historiae artium**

Adrian Silvan Ionescu
(G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest)

Téma **Romanian Ethnophotography 1856–1940**



The Romanian Principalities, Wallachia and Moldavia, then the Kingdom of Romania, had a rich peasant tradition which attracted both foreign and local photographers to focus their cameras on such rewarding topics. In 1856, the last year of the Crimean War, an Austrian military druggist, Ludwig Angerer (1827–1879), took pictures with folk types he met on the streets of the capital. Carol Popp de Szathmari (1812–1887), a Transylvanian artist, was also fond of the colorful people he encountered during his trips. There were still other photographers who, in 1860s and 1870s, took likenesses of peasants or peddlers, who joined the yearly fairs of the country. At the turn of the century, a wealthy landlord Alexandru Bellu (1850–1921) became a celebrity due to his pictures of peasants and gypsies. In the first half of 20th century, Adolphe Chevallier (1881–1963) from Piatra Neamț in Northeastern Moldavia, took outdoor pictures showing peasants and lumbermen, villages and traditional folk life. In the 1940s, two photographers, Iosif Berman (1890–1941) and Nicolae Ionescu (1903–1974), combined art and documentary photography. Both were employed as photographers for the sociological teams organized by Prof. Dimitrie Gusti, head of Bucharest Sociological School. Despite the ups and downs caused by wars, depression and political uneasiness, Romanian photography preserved, more than a century, its passion for the rich and rewarding folk-life topics.

Kdy Kde

středa 9. listopadu 2022, ÚDU AV ČR,
16:30 Husova 4, Praha 1, 1. patro, č. 117

www.udu.cas.cz

Fig. 10 – L'affiche de l'événement.

J'ai également mis en évidence les contributions des photographes itinérants comme Ludwig Angerer, présent chez nous suite au déroulement de la guerre Russe-Ottomane du Bas Danube, ultérieurement transformée dans la Guerre de Crimée, ou des photographes locaux comme Carol Popp de Szathmari (Fig. 4, 5), Franz Duschek, Andreas D. Reiser – tous de Bucarest –, K. F. Zipser de Craiova ou de ceux de Transylvanie ou de Banat: Theodor Glatz, Karl Coller, Carl Bach, F. A. R. Krabs, August Meinhardt, Wilhelm Aurelich, Emil Fischer et son demi-frère, beaucoup plus jeune, Josef Fischer (Fig. 6), Carl Schäffer et Adolf Wippler. L'assistance a été prévenue que certaines images étaient diffusées aux amateurs, en séries, dont quelques unes étaient coloriées manuellement avec des légendes imprimées ou calligraphiées en allemand et/ou en roumain. Certaines furent des modèles pour des plasticiens, auteurs d'aquarelles, dessins ou gravures, comme dans le cas de Szathmari lui-même, avec ses propres photos, ou du peintre bucarestois Theodor Aman qui s'est servi de certaines images de paysannes de Banat, immortalisées par Carl Schäffer et commercialisées à Herculane (Herkulesbad), photos qu'il avait acquises pour une série d'eaux fortes durant l'été passée dans cette station balnéaire. J'ai ensuite présenté les réalisations des photographes des premières 40 décennies du XX^e siècle, en partant de celles d'Alexandru Bellu – devenues

célèbres après leur diffusion en tant que cartes postales à l'Exposition Générale de Roumanie de 1906 (Fig. 8) –, Adolphe Chevallier, Gheorghe Capșa (Fig. 9), Iosif Berman (Fig. 7) et Nicolae Ionescu dans lesquelles l'élément purement ethnographique, sans être perdu ou même éliminé d'une façon préméditée, gagne un important poids artistique par le cadre dans lequel les personnages étaient surpris et par les préoccupations de trouver l'éclairage le plus approprié, afin de mieux mettre en évidence leur grâce et la variété stylistique. Même s'il n'est resté en Roumanie que pour un mois et demi, E. O. Hoppé ne pouvait pas manquer de cette présentation, parce que, à travers ses photographies, il a réalisé un admirable portrait de pays après la constitution de la Grande Roumanie. Dans ce même sens on a mentionné l'expérience ethnographique de Lee Miller qui, en 1938, a été accompagnée par le musicologue Harri Brauner jusqu'aux sources de la culture roumaine.

Le public, formé de spécialistes et chercheurs de l'institution qui m'a accueilli, a été intéressé par mon exposé et a apprécié mon éloquence en me posant plusieurs questions qui m'ont donné l'occasion de développer certains aspects liés à la culture traditionnelle roumaine, aux habitudes, aux occupations et aux croyances anciennes.

Adrian-Silvan Ionescu

L'exposition rétrospective *Tudor Zbârnea. Călătorie spre centrul ființei. Ecourile arhetipului (Voyage vers le centre de l'être. Les échos de l'archétype)*, Musée National d'Art de Roumanie, 19 juin – 4 sept. 2022

Cet été, le Musée National d'Art de Roumanie a organisé l'Exposition rétrospective du réputé peintre Tudor Zbârnea, sous le signe de l'inspiré et séduisant titre de *Voyage vers le centre de l'être. Les échos de l'archétype*.

Tudor Zbârnea (n. 1955) est l'un des plasticiens les plus importants d'au-delà du Prut – le représentant du pinceau le plus brillant, peut-être, de la République de Moldavie – qui réunit dans en soi autant le créateur que le curateur, secondé par un directeur dédié du Musée National d'Art de Chisinau, institution dont il est le chef depuis 2002.

Il ne s'agit pas de sa première exposition bucarestoise, mais de la sixième personnelle, sans compter ses participations aux manifestations collectives. Et, chaque fois, son apparition sur les cimaises a beaucoup impressionné et a laissé des souvenirs forts au public.

Cette exposition a été une rétrospective d'envergure dans laquelle l'artiste a choisi les œuvres qu'il considère caractéristiques pour sa créativité, dès le début jusqu'à présent. L'intérêt pour l'investigation de la vie spirituelle des civilisations successives vivant dans ce monde, du polythéisme primitif jusqu'au monothéisme des florissantes civilisations de notre ère, est prégnant. Il est évident que l'artiste soit en possession d'un vaste musée imaginaire d'où il peut

choisir les éléments constitutifs des compositions. Le discours de l'exposition débute par le symbolisme des formes primaires des civilisations de la nature : dans les œuvres intitulées *Extension*, *Décor sacré* ou *Axes totémiques* se trouvent des suggestions des piliers totem Haida ou Kwakiutl de la Colombie Britannique et des citations du totémisme ophthalmique de Țuculescu combinées à la semence du Paléolithique Supérieur, gravées sur des os ou sur les murs des grottes ou avec des silhouettes humaines schématiques de Tassili. Pour assurer ceux qui regardent que le héros civilisateur n'est pas le corbeau ou le coyote des populations amérindiennes, mais l'Homme, il insère entre les formes géométriques stylisées des silhouettes filiformes d'ancêtres mythiques.

Dans *Harmonie céleste* ces idiogrammes de l'enfance de l'humanité disparaissent pour que des signes chrétiens s'imposent, la croix byzantine et la croix latine, composées, sur une échelle monumentale, des mosaïques de meubles florentins de la Renaissance qui ferment en eux des clepsydres (qui, à l'origine, étaient, peut-être, des silhouettes humaines schématiques) qui se transforment, par un subtil processus évolutif, dans le Saint Graal ! La palette se développe dans un dialogue du chaud avec le froid : ocre-orange et bleu.



Fig. 1 – *Ascension*, 2015, 120 x 140 cm, acrylique sur toile. Toile acrylique ???

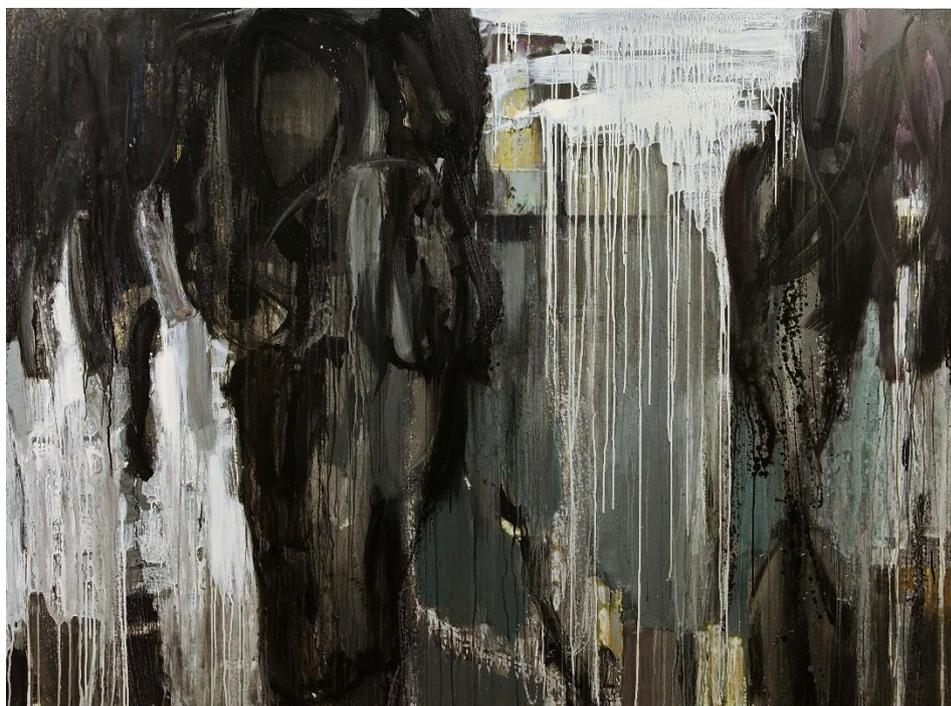


Fig. 2 – *Passage*, 2019, 150 x 200 cm, acrylique sur toile.



Fig. 3 – *Extra-corporalité*, 2018, 140 x 150 cm, huile sur toile.



Fig. 4 – *Au-delà de nous-mêmes*, 2018, 150 x 140 cm, acrylique sur toile.



Fig. 5 – *Martyrs*, 2020, 150 x 200 cm, acrylique sur toile.



Fig. 6 – *Exaltation*, 2017, 140 x 150 cm, huile sur toile.



Fig. 7 – *Retour IV*, 2019, 150 x 200 cm, acrylique sur toile.



Fig. 8 – *Voie*, 2018, 145 x 235 cm, acrylique sur toile.



Fig. 9 – Image d'ensemble de l'exposition.

Toujours à la série totémique appartiennent les ouvrages *Axes*, *Stratification* et *Stratification de la mémoire*, tous avec une prégnante anthropomorphisation des éléments composants, apportés par les ancêtres dans la zone des masques rituels. La palette devient plus grave, plus profonde, plus dépendante de l'introspection pratiquée par l'artiste et ses conclusions qui n'acceptent pas la blague, la moquerie ou le grotesque. Pénétré par le sérieux de l'acte créateur, Zbârnea découvre, tel un démiurge, que la vie n'est pas un éternel carnaval, mais un effort constant, marqué par des épreuves que, seuls, les plus forts et les plus libres dépassent en sauvant leur âme.

D'autres situations I et II cachent à leur intérieur les grandes énigmes chrétiennes : les silhouettes tremblantes, imprécises, des Maries devant le Tombeau vide, avec le linceul débordant du sarcophage suggérant le message de la foi de l'auteur. Une interprétation, disons, laïque, de *La Descente de la Croix* apparaît, sans équivoque, dans *Désespoir* : le halo et l'objet du supplice n'y figurent pas, mais le dramatisme spécifique du corps inanimé est, magistralement, évoqué.

Si le mysticisme n'est qu'immanent – ou cité dans le sous-sol, en sourdine (et relevant, seulement pour la *Crucifixion* de 2015), on n'a même pas besoin de représenter la forme de la croix dans sa géométrie dure parce que les taches en nuances variées de gris, bleu, citron et rouge, encadrant le visage tourmenté par la douleur, ce qui évoque, sans doute, le martyr. Ensuite, *Visage I* et *Ascension* (2015) – où se trouvent ensemble trois portraits ensanglantés et contorsionnés par le supplice – portent en eux le souvenir du *Visage Saint* dessiné par le pinceau de Georges Rouault. L'inscription dans des triangles des trois visages, les yeux éteints, les lèvres aux coins laissés en signe de grande tristesse, les rappels de rouge sanguin dans la

masse de blanc-gris, l'eurythmie des lignes verticales désignant le nez axial, intersecté d'une façon cruciforme par la ligne des arcades, accentue le dramatisme déchirant de l'image qui finit par te suivre d'une manière obsédante. Dans *Dispersion* (2018), les trois visages semblent multipliés par la couleur liquide qui coule d'en haut comme une pluie, en leur offrant une indécision formelle, vibrante. Leur tragisme est accentué par l'amplification du rouge. Dans *Passage* (2018), le peintre fait appel aux effets gestuels du type Pollock, mais dépourvus de violence, comme dans les crises de nerfs de l'artiste américain, ici, il s'agit plutôt d'une caresse douce de la toile dont Zbârnea est amoureux. *Sacrifice* (2018) est une évocation des visages fragmentaires des fresques paléochrétiennes des catacombes romanes.

Dans *Extra-corporalité* (2018), *Voie de la mémoire*, *Au-delà de nous-mêmes* (2018), *Retour* (2019) et *Martyrs* (2020) nous voyageons dans la zone de l'Au-delà, de l'esprit séparé du corps. Tout est éthérique, fantomatique. Les contours disparaissent, les couleurs s'écoulent sur la toile et, à travers les traces verticales on entrevoit, comme à travers une voile de l'illusion, celui qui, jadis, a été tangible, mais qui, par son Ascension, est devenu Eternel et Universel !

Créateur très fort d'une œuvre monumentale, l'exposant se manifeste totalement sur des surfaces amples sur lesquelles il énonce ses idées et son humanisme foncier. Avec son inépuisable capacité d'extrapoler, avec ses disponibilités de passer légèrement d'un état à l'autre et une constante curiosité d'investigation du soi personnel, par rapport et aussi en consonance avec les mondes successifs, inconnus, mais découverts intuitivement, contextualisés et placés dans la zone du palpable, Tudor Zbârnea glose, avec talent, entre le mythique et le mystique.

Adrian-Silvan Ionescu

L'exposition *Gaudí*, Musée d'Orsay, Paris, 12 avril – 17 juillet 2022

Le Musée d'Orsay à Paris a accueilli l'exposition *Gaudí*, ouverte au public entre le 12 avril et le 17 juillet 2022 (Fig. 1), dans les espaces destinés aux expositions temporaires (au rez-de-chaussée, aile gauche). L'événement a été possible grâce au partenariat entre le Musée d'Orsay et le Musée de l'Orangerie à Paris, du côté français, et le Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) à Barcelone, du côté espagnol (d'ailleurs, l'exposition a d'abord été présentée au MNAC, du 18 novembre 2021 jusqu'au

6 mars 2022). La coordination de l'exposition était due au commissaire général, Juan José Lahuerta, professeur à l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, assisté par deux commissaires à Paris, Elise Dubreuil, conservatrice chargée des collections d'arts décoratifs au Musée d'Orsay, et Isabelle Morin Loutrel, conservatrice générale des monuments historiques à la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile-de-France.



Fig. 1 – Entrée de l'exposition *Gaudí*, Musée d'Orsay. Photo: Sophie Crépy.

C'était la première fois depuis cinquante ans en France¹ qu'une exposition d'une telle envergure était consacrée à Antoni Gaudí (1852, Reus ou Riudoms–1926, Barcelone), architecte de génie et maître de l'Art Nouveau, dont la création a profondément marqué l'Espagne au tournant du XX^e siècle et continue de fasciner le monde entier jusqu'à ce jour.

L'exposition et le catalogue² qui l'accompagne offrent une nouvelle perspective sur le grand architecte catalan, en tant que figure unique et singulière, un génie non isolé ayant exercé dans une Catalogne en pleins bouleversements sociaux, politiques et urbanistiques.

Dans une muséographie immersive, qui plonge le visiteur dans l'univers de l'artiste, l'exposition montre ses œuvres spectaculaires, à partir de quelques dessins d'architecture subsistants, en passant par des maquettes et de nombreux ensembles de mobilier

(jamais exposés en France), des vitraux et des mosaïques décoratifs, jusqu'à ses créations de palais, d'hôtels urbains, de parcs et d'églises, culminant dans le projet hors du commun de la *Sagrada Família* à Barcelone, resté inachevé à sa mort (évidemment, les œuvres d'architecture sont présentées à travers des images, textes, maquettes, plans). Dans ce sens, l'exposition met en exergue l'extraordinaire créativité de Gaudí, qui s'exprime autant dans les détails de son mobilier qu'à l'échelle monumentale dans ses projets architecturaux. A tout cela s'ajoutent des films documentaires, des documents d'archives, des photographies anciennes en noir et blanc, mais aussi des photographies contemporaines en couleur, qui témoignent de la vitalité du parcours de l'architecte plasticien et du milieu artistique de Barcelone de ces temps-là.

¹ Antoni Gaudí ne fit l'objet d'aucune exposition monographique en France, sinon de manière modeste lors du Salon National des Beaux-Arts en 1910. Son œuvre fut présentée par des photographies à plusieurs reprises dans des expositions consacrées à la naissance de l'art moderne, notamment dans l'exposition

Pionniers du XX^e siècle, organisée en 1971 par le Musée des Arts Décoratifs, où Gaudí était présenté auprès de Guimard, Horta et Van de Velde.

² Élise Dubreuil, Juan José Lahuerta, Isabelle Morin Loutrel (coord.), *Gaudí – Le catalogue de l'exposition*, Paris, 2022 (304 pages, environ 350 illustrations).

Pour Juan José Lahuerta, commissaire général de l'exposition, l'œuvre de Gaudí est „le point culminant de la production artistique et intellectuelle de la Catalogne de son époque”³, car l'affirmation d'une identité catalane, politique et artistique, était cruciale à la fin du XIX^e siècle / au début du XX^e siècle. Par sa conception de l'architecture urbaine, sa vision de l'architecture sacrée – notamment de son plus grand ouvrage, la basilique de la *Sagrada Família* –, par la complémentarité intellectuelle qu'il forme avec son principal mécène, l'industriel Eusebi Güell, Gaudí a participé à ce mouvement identitaire et a su, comme personne d'autre, interpréter son temps pour en construire les représentations les plus fortes. À cet égard, l'exposition présente le processus créatif de l'architecte au milieu d'une profusion artistique locale exceptionnelle, liée au *Modernismo* (mouvement de l'Art Nouveau en Espagne) et aux commanditaires soucieux de distinguer la Catalogne, terre de nature méditerranéenne. L'atelier de Gaudí, ses nombreux collaborateurs, ses techniques de travail raffinées, les influences et les sources d'inspiration de son œuvre constituent la ligne directrice de l'exposition, afin de faire comprendre au public l'extraordinaire capacité d'invention de cet architecte qui défia toute la création du moment. Gaudí tend à la refonte des principes académiques de l'architecture, en proposant de nouvelles formes, issues d'une réflexion rationaliste, tout en imposant une esthétique inédite au paysage barcelonais. Dans l'esprit de l'*Œuvre d'art totale* (de l'allemand *Gesamtkunstwerk*), il s'intéresse à tout et conçoit l'ensemble de ses édifices, depuis la distribution des pièces et le mobilier jusqu'aux balcons et aux cheminées.

Le parcours de visite n'est pas linéaire, mais labyrinthique, à l'image de l'œuvre sophistiquée de l'architecte, suivant à la fois deux critères: celui chronologique et celui thématique. Il commence par la salle intitulée *Au seuil de l'œuvre*, conçue pour introduire le visiteur dans l'univers de Gaudí (Fig. 2). C'est un étonnant vestibule tout en boiseries, dû à Gaudí et Josep Maria Jujol (1879–1949), l'un de ses plus proches collaborateurs, qui a été remonté au Musée d'Orsay pour la première fois dans le but de recréer l'un des appartements de la *Casa Milà* (1906–1910). La monumentale porte vitrée en angle coulissait pour donner accès à une chapelle privée, à laquelle les bancs faisaient face. Les autres portes, moins spectaculaires, menaient aux pièces de réception ou de service. Les boiseries surprennent par leur asymétrie flamboyante et par leur parfait ajustement à la pièce. Le bois de chêne aux volumes ondulants, sculptés avec virtuosité, semble presque «modelé» et reprend, à une plus petite échelle, la façade ondulée du bâtiment. Cependant, l'exubérance des volumes se conjugue avec la rationalité: le bois

habille les piliers de pierre qui portent le bâtiment, des éléments utilitaires (bancs, placards et bouches d'aération) sont insérés discrètement. On y peut déjà remarquer certaines des caractéristiques constantes du travail de Gaudí: l'esthétique non conventionnelle, la qualité de la mise en œuvre, l'attention au matériau.

Sous le titre *Gaudí à l'œuvre*, la grande salle suivante regroupe trois sections thématiques: *L'atelier*; *La bibliothèque de Gaudí*; *Formation et premiers projets*. La section *L'atelier* tente de restituer l'espace de travail de l'architecte. En effet, Gaudí occupa plusieurs ateliers à Barcelone. Il finit toutefois par s'installer essentiellement dans celui de la *Sagrada Família*, où il allait vivre ses derniers mois. Le lieu de travail de Gaudí et de ses collaborateurs était un espace complexe, un véritable condensé de son univers, où se retrouvaient ses outils, des échos de ses autres projets et ses principales sources d'inspiration.

Malheureusement, il a été détruit par un incendie en 1936, au moment de la Guerre civile, et reste connu aujourd'hui notamment par une série de photographies prises juste après sa mort dans un accident de la circulation en 1926. Construit à côté de la basilique, le petit édifice abritait trois espaces contigus: l'atelier, la réserve des moulages et le studio de photographie. Dans la crypte de la basilique en construction se trouvait l'atelier des moulages et des maquettes, espace de travail et d'expérimentation révélateur de l'originalité de Gaudí, dont les méthodes de travail sont atypiques: il privilégie la réalisation des projets en trois dimensions, utilisant des maquettes pour calculer la stabilité de ses structures; il emploie également la photographie dans l'élaboration du système constructif et du décor; il dessine sur des tirages photographiques pour mieux définir sa vision initiale. Au centre de la salle, sur des bases circulaires superposées, qui invitent le visiteur à les entourer, sont exposés sept moulages originaux en plâtre pour le décor sculpté de la *Sagrada Família*, y compris le moulage pour la clé de voûte du déambulatoire de la crypte et le moulage sur nature pour le torse du Christ (Fig. 3). En parallèle, un court métrage documentaire, projeté sur l'un des murs, présente l'atelier de Gaudí, introduisant le spectateur dans un monde fabuleux, surpeuplé de personnages réels ou fantastiques, mythologiques et religieux. À cela s'ajoutent des photos en noir et blanc de l'atelier de Gaudí à la *Sagrada Família* de 1917 ou 1926. Il est également reconstitué dans l'exposition l'astucieux „dispositif aux miroirs”, auquel Gaudí avait recours afin de pouvoir analyser un objet sous toutes ses coutures.

La section *La bibliothèque de Gaudí* essaie de retracer les lectures de l'architecte à partir du fonds de la bibliothèque de l'École d'Architecture de Barcelone, où il étudiait. Au-delà d'ouvrages techniques tel que *L'art de bâtir* de Rondelet (1802),

³ Élise Dubreuil, Juan José Lahuerta, Isabelle Morin Loutrel (coord.), *Gaudí – Le catalogue de l'exposition*, op. cit., p. 20.

l'on sait que Gaudí prit connaissance des écrits contemporains de grands architectes ayant formé la pensée rationaliste. Parmi eux, Eugène Viollet-le-Duc constitue sa référence première, avec le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (1854–1868) et les *Entretiens sur l'architecture* (1863), écrits par lesquels il a posé les bases de l'architecture moderne. Ces ouvrages, richement illustrés, sont la source commune des architectes de la seconde moitié du XIX^e siècle, attentifs aux modes constructifs et aux références antiques et médiévales. Gaudí était également familier avec les écrits des artistes anglais comme John Ruskin avec *Les sept lampes de l'architecture* (1849) ou Owen Jones avec *La*

Grammaire de l'ornement (1861). Leur influence est prédominante dans sa réflexion sur le rapport entre l'artisanat et l'industrie. À cela s'ajoute la curiosité de Gaudí pour les recueils consacrés à l'art non-européen, comme *Architecture arabe ou monuments du Kaire* (1839) de Pascal Coste ou la célèbre encyclopédie *Description de l'Égypte* (1809), écrite par une pléiade de savants à l'issue de la campagne d'Égypte de Napoléon Bonaparte. Il connaissait par ailleurs très bien les recueils d'art mudéjar (art des chrétiens hispaniques de langue arabe) et mozarabes, dont l'Espagne offrait des exemples précieux, tel que le Palais de l'Alhambra à Grenade.



Fig. 2 – Salle *Au seuil de l'œuvre*. Photo: Sophie Crépy.



Fig. 3 – Salle *Gaudí à l'œuvre* (section *L'atelier*). Photo: Eduard Andrei.



Fig. 4 – Antoni Gaudí, *Projet de fin d'études pour un amphithéâtre universitaire, coupe transversale* (22 octobre 1877, mine graphite, aquarelle et gouache, 65 x 90 cm), Càtedra Gaudí, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Photo: Eduard Andrei.

La section *Formation et premiers projets* marque la période des études d'architecture et les débuts en tant qu'architecte. Après une scolarité classique à Reus (Tarragone), Gaudí entre à l'École provinciale d'architecture de Barcelone (créée par l'architecte Elies Rogent en 1871), d'où il sort diplômé en 1878. Au moment de la remise du diplôme, le directeur se serait écrié: „Nous avons accordé le diplôme à un fou ou à un génie! Le temps nous le dira.” Au cours de cette période d'études, il y exécute de nombreux travaux qui révèlent la maîtrise du dessin, le goût pour la couleur, l'attention aux détails. C'est le cas, par exemple, de son magnifique *Projet de fin d'études pour un amphithéâtre universitaire, coupe transversale* (22 octobre 1877, mine graphite, aquarelle et gouache, 65 x 90 cm) – un thème classique dans un exercice d'école, pour aborder l'architecture publique dans toutes ses composantes et fonctions: rassembler les gens (format circulaire avec arcades), laisser passer la lumière (lanterne), orner (coupole peinte) (Fig. 4).

Une fois diplômé, Gaudí rompt les liens avec l'école et ses membres et se lance dans la vie professionnelle. D'origine modeste, il se doit de travailler rapidement pour gagner sa vie. Il assiste divers architectes tels que Josep Fontserè i Mestre dans le parc de la *Ciutadella*, Paula i Villar au monastère de Montserrat, ou Joan Martorell pour la restauration de la façade de la cathédrale de Barcelone.

Ce dernier jouera un rôle important auprès de Gaudí, en le sensibilisant à une architecture respectueuse du passé, mais porteuse d'un vocabulaire neuf, autant en termes d'éléments structuraux, comme l'arc parabolique, qu'en ornementaux. Un groupe d'artistes se crée autour de Martorell, qui se démarque de l'enseignement académique et donne naissance, au côté de Lluís Domènech i Montaner et de Josep Puig i Cadafalch, au Modernisme catalan.

La salle suivante est dédiée à *Barcelone* au temps de Gaudí. Sur un mur se trouve une carte surdimensionnée de ses œuvres d'architecture dans la ville. En moins de quarante ans, Barcelone connaît une expansion urbaine et architecturale sans précédent. Confrontée à la nécessité d'offrir un cadre propice à l'essor de son industrie, notamment textile, la ville, qui conserve encore sa muraille défensive et ses quartiers médiévaux, lance un concours d'agrandissement en 1859. L'ingénieur Ildefonso Cerdà est désigné pour réaliser l'*Ensanche* (l'extension). Le „Plan Cerdà” est un damier fait de blocs, qui favorise la construction de nombreux immeubles, le long de voies larges et aérées, dont la plus célèbre est le *Passeig de Gràcia*. Aux industriels bourgeois et aristocrates, qui font la nouvelle ville, s'oppose une partie de la population, de milieu plus modeste, anarchiste et anticléricale, à la recherche d'une identité que l'Espagne-nation ne leur procure pas. *La Renaixença*, mouvement politique et culturel, favorise alors la „renaissance” de la langue et

des traditions catalanes. Dans ce contexte, l'organisation de l'Exposition Universelle de 1888 consacre Barcelone comme ville moderne. Gaudí y participe: étant chargé de réhabiliter le *Pavillon de la Compagnie transatlantique* (assurant le transport des passagers vers le Nouveau Monde), il s'inspire du décor de la „Cours des Lions” de l'Alhambra à Grenade pour la porte d'entrée et de l'Alcazaba à Malaga pour les quatre tours. L'inspiration de l'art mozarabe, avec ses décors de rinceaux en méplat, était un choix identitaire symbolique. Le bâtiment soulignait l'importance de Barcelone comme port international, mais ce statut s'estompera peu après, notamment avec la perte des colonies espagnoles, qui touche durement la Catalogne. Des attentats à la bombe marquent la ville de Barcelone, ainsi que les émeutes de la *Semaine tragique* durant l'été 1909 dont Gaudí sort ébranlé. Il renonce alors à toute commande et se consacre au projet de la *Sagrada Família*.

Le parcours de l'exposition se poursuit par une petite salle consacrée à l'*Exposition de 1910*, au Grand-Palais à Paris. Ici a eu lieu le Salon annuel de la Société Nationale des Beaux-Arts, où – pour la première fois à Paris – une salle entière a été consacrée à Gaudí, participant hors concours, sous la houlette de l'architecte Anatole de Baudot, responsable de la section „Architecture”. L'idée d'exposer ses réalisations et ses projets à l'étranger appartient à Eusebi Güell, ami et mécène de Gaudí. La présentation consistait en l'accrochage de nombreuses photographies, de quelques dessins et de maquettes dont celle, monumentale, de la façade de la Nativité de la *Sagrada Família* (peinte par Josep Maria Jujol, le collaborateur de Gaudí). Des photographies de très grand format sont réalisées à cette occasion, offrant

des vues sidérantes du Park Güell. Malgré la réaction plutôt admirative des critiques d'art (*Petit Parisien* ou *Gazette des Beaux-Arts*), l'exposition est ressentie plutôt comme un échec par Gaudí, qui considéra que les Français n'étaient pas assez cultivés.

Une nouvelle grande salle s'articule autour de Güell, regroupant trois thématiques: *Gaudí et Güell, préludes; Le Palais Güell et Le Park Güell* (Fig. 5). La première traite de la relation complexe entre Gaudí et Eusebi Güell i Bacigalupi (1846–1918), industriel du textile, bourgeois-aristocrate, littéraire et mélomane, qui incarne l'image du dandy de la Catalogne identitaire. Ayant voyagé en Europe, il devint familier de l'art du XVIII^e siècle, mais aussi du mouvement *Arts and Crafts* anglais. Lors de l'Exposition Universelle de 1878 à Paris, il remarque une vitrine ornementale conçue par Gaudí pour la Ganterie Esteban Comella. On dit que Güell souhaite rencontrer le jeune architecte et qu'ils ne se quittèrent plus. Ils forment un duo indéfectible, le mécène et l'artiste, partageant la passion pour la Catalogne en tant que patrie méditerranéenne et la foi religieuse. Dès 1881, Güell confie à Gaudí l'aménagement des abords de ses propriétés agricoles, héritées de son père, aux environs de Barcelone. La *Finca Güell*, avec le dragon de la porte métallique accueillant l'hôte, devient rapidement célèbre. Parallèlement, Gaudí entame des chantiers avec son professeur, l'architecte Martorell, auprès de la famille du marquis López de Comillas, à Santander (Cantabrie), une famille liée à celle des Güell par le mariage d'Eusebi avec la fille du marquis. C'est une collaboration fructueuse qui démarre alors, avec comme toile de fond l'amitié et l'amour de la poésie contemporaine (surtout celle symbolique du poète-prêtre Jacint Verdaguer).



Fig. 5 – Salle *Gaudí et Güell, préludes; Le Palais Güell et Le Park Güell*. Photo: Eduard Andrei.



Fig. 6 – Antoni Gaudí (conception), atelier Francesc Vidal i Jevellí (ébénistes), *Coiffeuse pour le Palais Güell* (bois, laiton et miroir), collection particulière. Photo: Eduard Andrei.

Le Palais Güell (1885–1889) était la première réalisation complète conçue par le couple intellectuel Güell–Gaudí. Bâti au cœur du quartier médiéval de Barcelone, le *Palais Güell* – tout comme un palais italien de la Renaissance – est austère en façade, mais vaste et riche à l’intérieur. Un escalier monumental dessert l’étage noble, destiné aux salles de réception, organisées autour d’un espace central s’élevant à plus de quinze mètres, sous une coupole ajourée, telle une voûte étoilée. Y sont aménagés un orgue et une chapelle aux portes amovibles, richement ornées de dorures et de peintures. La symbolique cosmique est clairement exprimée ici. Dans les salles d’apparat et les chambres, distribuées dans les différents étages

autour de la salle de musique, Gaudí met en œuvre ce qui deviendra sa marque de fabrique rationaliste: il dédouble les espaces par des colonnes formant galeries au droit des fenêtres, utilise des matériaux d’artisan tels que la pierre naturelle, le bois, le métal et le verre, et crée un décor et un mobilier dans l’esprit de l’Art Nouveau naissant. Toutefois, l’inspiration générale emprunte encore à l’art gothique et à l’art mudéjar, comme dans la *Casa Vicens*. Les écuries, spectaculaires par l’emploi virtuose de la brique, étaient aménagées en sous-sols et les chevaux y accédaient par une rampe hélicoïdale. La salle d’exposition est parsemée de plusieurs meubles créés pour le Palais Güell, recréant l’atmosphère

somptueuse, raffinée et fantaisiste de la résidence privée, y compris: une méridienne (structure en fer forgé, bâti de bois, garniture en velours), quelques fauteuils, un support de jardinière ou une fabuleuse coiffeuse (bois, laiton et miroir) asymétrique, composée de courbes et avec cinq pieds ressemblent à des pattes animales, conçue pour Isabel Güell i Lopez, l'épouse d'Eusebi (Fig. 6).

Le Park Güell (1900–1914) est un lieu emblématique de Barcelone, qui témoigne de l'engagement sociétal de Güell dans la cité. Conseiller municipal puis député, Güell avait le souci de créer des aménagements „collectifs”. Il se lance ici dans la transformation d'un parc naturel désertique (la „Montagne pelée”), aux limites de la ville, pour y créer une villa-jardin. Elle est destinée aux propriétaires aisés aspirant à un lieu de vie dans la nature, à la manière anglaise, relié par des chemins arborés à des espaces communs dédiés à la culture (théâtre) et à la beauté visuelle (point de vue sur la ville). Sur soixante parcelles envisagées, seule deux furent achetées. Cet échec commercial n'empêcha pas une réalisation ambitieuse, à dimension symbolique, car la montagne représente pour Güell la Catalogne et la rusticité du lieu l'inspire pour y créer un jardin à la fois romantique et sacré. Le rapport au paysage est traité par l'émergence de passages et de galeries où nature et architecture s'interpénètrent. Les piliers inclinés, les arcs paraboliques, la pierre brute associée à la terre

constituent la synthèse architecturale de la pensée de Gaudí. La présence d'une source lui permet de faire s'écouler l'eau, symbole originel de la vie, depuis les grottes jusque dans la fontaine à la salamandre de l'entrée. Gaudí aimait utiliser des matériaux divers, surtout s'ils pouvaient s'adapter aux courbes atypiques de ses créations et apporter de la couleur. À cet égard, il fait massivement appel au „trencadís”, une technique traditionnelle qui consiste à recouvrir une surface murale de morceaux de céramiques peintes, brisées et ainsi recyclées. Pour le *Park Güell*, Gaudí, assisté par l'architecte Jujol, a beaucoup utilisé cette technique, recouvrant un gigantesque banc qui ondule comme un serpent au dessus de la colonnade, mais aussi les pavillons et l'escalier. Gaudí et Jujol réinterprètent le „trencadís”, ils se plaisent à détourner et à recomposer les motifs initiaux de ces céramiques cassées. Quelques échantillons de trencadís sont exposés dans la salle dans une vitrine (Fig. 7), à côté du *Portrait d'Eusebi Güell* (1913, huile sur toile) par Fernández de Villasante Julio Moises.

Les espaces suivants sont dédiés aux *Hôtels Urbains* conçus par Gaudí: *La Casa Vicens*, *La Casa Calvet*, *La Casa Batlló*, *La Casa Milà*. Plusieurs familles de Barcelone confièrent la réalisation de leur demeure à Gaudí, qui créa le cadre de vie de ces familles bourgeoises prospères dans un nouveau quartier, *l'Eixample*. Ces maisons portent encore aujourd'hui le nom de leur commanditaire.



Fig. 7 – Antoni Gaudí et Josep Maria Jujol (conception), entreprise Pujols i Baucis (fabricant de céramique), *Éléments de trencadís pour le Park Güell* (vers 1903, céramique émaillée sur ciment Portland), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone. Photo: Eduard Andrei.



Fig. 8 – Antoni Gaudí (conception), atelier Joan Oños (serrurier), *Grille de la Casa Vicens* (vers 1883–1885, fer forgé), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelone, et Antoni Gaudí (conception), *Jardinière et support pour la Casa Vicens* (vers 1883–1888, faïence, fer forgé), Casa Vicens, Barcelone. Photo: Eduard Andrei.

La *Casa Vicens* est la première, bâtie par Gaudí pour Manuel Vicens i Montaner, qui lui demande d'imaginer la maison de campagne familiale sur un terrain dont il vient d'hériter dans le village de Gràcia. Gaudí conçoit le projet entre 1878 et 1880, mais il ne sera mis en exécution qu'entre 1883 et 1889. Stylistiquement, cette construction est encore visiblement marquée par l'orientalisme et l'influence du style mudéjar. Espaces intérieurs et extérieurs se complètent pour faire de cette demeure une résidence d'été agréable. Gaudí soigne les éléments permettant de profiter du jardin: la tribune dotée de jalousies en bois, la fontaine de l'entrée et une cascade monumentale (démolie en 1925). Il a mobilisé un ensemble de techniques pour le décor de l'intérieur, notamment des pièces de réception (salle à manger, salon, fumoir): ébénisterie, céramique, carton-pierre, sgraffite. L'ensemble contribue à un décor opulent et riche d'allusions à la faune et la flore. La casa Vicens et son jardin ont été largement modifiés au XX^e siècle. Une grille en fer forgé au motif de feuille de palmier (inspiré de la flore de la maison) et une jardinière en faïence avec support sont présentées dans l'exposition (Fig. 8).

En 1898, Gaudí commence la construction de la *Casa Calvet*, un immeuble d'habitation qui abrite également une boutique au rez-de-chaussée et des bureaux. Bien qu'intégré dans un quartier déjà construit, le bâtiment est une œuvre très personnelle de Gaudí, mêlant références à l'architecture baroque, sculpture symbolique et fantaisie. La façade sur la rue Casp, faussement sage, est animée par un décor

sculpté très original, rythmée par le percement des baies (fenêtres), et se termine en partie haute par deux pignons d'inspiration flamande. Le plan et la distribution des appartements restent classiques, organisés autour de la cage d'escalier principale et des puits de lumière. L'entrée principale est théâtrale et met en valeur l'ascenseur central grâce à l'emploi de colonnes torsées et composites. Un décor polychrome de céramique et de fresques anime cet espace. Gaudí dessine aussi une partie importante du mobilier pour l'édifice et les aménagements intérieurs, jusque dans le moindre détail, inventant des formes originales pour les judas, marteaux de porte, poignées. En 1900 la Casa Calvet obtint le Prix de la municipalité de Barcelone pour son originalité et la qualité de sa réalisation. Le dessin de l'élévation de la façade et le plan des étages de la Casa Calvet, tous deux datant de 1898, figurent dans l'exposition, accompagnés de photographies d'époque.

En 1904, Gaudí est contacté par Josep Batlló pour réaménager un immeuble de 1877, situé sur le *Passeig de Gràcia*. L'architecte choisit de ne pas détruire l'ancien immeuble, mais d'en transformer profondément l'esthétique et les fonctionnalités. La façade donnant sur la rue frappe par sa polychromie et l'audace des formes courbes et organiques, en particulier les piliers évoquant des os qui ouvrent la large baie du salon sur la ville. À l'arrière, la terrasse répond à la façade colorée comme un jardin urbain. Pour l'intérieur, Gaudí réalise la synthèse de ses conceptions esthétiques et pratiques concernant la circulation de l'air

et de la lumière. Il utilise en partie haute l'arc caténaire, issu de ses recherches sur le voûtement. Les portes et boiseries proposent un univers onirique, d'inspiration marine, effet accentué par l'emploi de verres colorés. Le patio central est orné d'un dégradé de céramiques allant du blanc nacré (en bas) au bleu profond (en haut), afin de conduire la luminosité vers les étages bas. Le mobilier ergonomique, en bois de chêne, fait écho aux courbes du bâtiment. La *Casa Batlló* reste l'un des édifices les plus représentatifs de Gaudí. Une vitrine en encoignure (avec cadre en frêne mouluré et vitres biseautées), exécutée pour la *Casa Batlló* (aujourd'hui au Musée d'Orsay) est présentée à côté des chaises pour la salle à manger et des portes de l'immeuble (aujourd'hui au Museu Nacional d'Art de Catalunya à Barcelone).

Séduits par la *Casa Batlló* alors en travaux, l'entrepreneur Père Milà i Camps et son épouse Roser Segimon i Artells, amis de Josep Batlló, demandèrent à Gaudí de concevoir un important immeuble à quelques centaines de mètres, sur le même *Passeig de Gràcia*. Entre 1906 et 1910, Gaudí dirigea donc la construction de la *Casa Milà*, destinée à accueillir des boutiques au rez-de-chaussée, le logement des propriétaires à l'étage principal et des appartements à louer dans les étages supérieurs. La structure témoigne des recherches de Gaudí qui utilise le béton pour les fondations, puis la pierre et le métal, complétés par la brique et la tuile traditionnelles. Le voûtement des combles, entièrement en arcs caténaux, leur donne une forme singulière. La façade, à l'angle de deux voies, est étonnamment monochrome cette fois, animée par des baies et des garde-corps aux formes ondulantes. Elle valut à la demeure son surnom de „Pedrera” („carrière”). Le toit est orné d'édicules couronnant les cages d'escalier et les voies d'aération. Avec cet édifice hors normes, Gaudí se heurta non seulement aux autorités de la municipalité, mais aussi à ses commanditaires dont il épuisa la patience. Les plans originaux de la maison (1906), une balustrade, des éléments de parquet de l'étage principal, un piédestal, un horloge, une console ou même un paroi modulable – tous ceux-ci provenant de la *Casa Milà* – reconstituent le charme du bâtiment.

Sous le titre *La Grande Église*, les dernières salles de l'exposition sont consacrées aux projets religieux de Gaudí. Vers 1876–1877, Gaudí avait élaboré des projets de restauration du *Monastère de Montserrat* (Catalogne) auprès de Paula del Villar, puis il avait travaillé au mobilier de la *Chapelle funéraire des Comillas* à Santander (Cantabrie). Dès 1878, à sa sortie de l'École d'architecture, il écrit le texte *Hornementation*, dans lequel il énonce son envie de construire un édifice religieux qui sera son œuvre majeure: la *Grande Église*, lieu symbolique de coagulation de la foi chrétienne. Ses premières expériences dans le domaine de l'architecture religieuse se poursuivent auprès de son professeur Martorell, auquel est confiée la restauration de la façade de la *Cathédrale de Barcelone*. En même temps, les commandes de mobilier religieux sont relativement nombreuses. Gaudí fut également sollicité par l'Église pour des projets architecturaux complets, tel que le

Palais épiscopal d'Astorga à Léon en 1887, le *Collège des Thérésiennes* à Barcelone en 1889 et un projet non abouti à Tanger (au Maroc) pour les missions catholiques d'Afrique, en 1892–1893. À partir de 1903 et jusqu'en 1914, son intérêt pour la réforme de la liturgie le conduisit périodiquement à Palma de Majorque (Îles Baléares), où l'évêque Campins lui demanda de restaurer le chœur de la *Cathédrale de Santa Maria*. Un vitrail impressionnant est présenté dans l'exposition: c'est, en fait, l'esquisse des vitraux pour la chapelle royale du chœur, représentant les litanies de la Vierge avec Saint-Paul et Saint-Valérien. Ce vitrail expérimental est constitué de la superposition de cinq feuilles de verre d'aspects différents (épais, mince, travaillé), offrant divers degrés de transparence. Dans ces projets, l'approche de Gaudí se caractérise par la multiplicité et le emploi de matériaux naturels, le travail de la lumière et l'intérêt pour l'acoustique.

La cité ouvrière attenante à l'usine de velours de Santa Coloma de Cervello (Catalogne), conçue par Güell en 1898, manquait d'un vaste lieu de culte. Afin de combler ce vide, Gaudí dessine le projet pour une église située hors du centre de la colonie, en hauteur, au milieu des pins. La première pierre est posée en 1908, mais le projet est abandonné en 1914. Connue comme l'*Église de la Colonia Güell*, cette église est pour l'architecte un véritable laboratoire sur la statique architecturale (la colonne, la voûte, la gestion des charges), dont il tire des enseignements pour la *Sagrada Família*. La crypte est constituée d'une „forêt” de piliers, tant intérieurs qu'extérieurs, aux formes et aux matériaux multiples. L'ensemble est rustique et sophistiqué à la fois, défiant apparemment les lois de la statique et de la pesanteur par l'utilisation de colonnes inclinées. Le dedans et le dehors se mêlent, installant une relation avec le paysage, grâce à des baies dessinées comme de larges yeux ouverts, mis en valeur par des céramiques colorées. Les vestiges de l'église renvoient à l'architecture mycénienne antique (Grèce, 1550–1050 av. J.-C.), dont les blocs massifs tiennent par leur propre masse. Gaudí invente parfois ses propres instruments. Pour l'*Église de la Colonia Güell*, il a conçu une étrange maquette polyfuniculaire (aujourd'hui disparue) – reproduite dans l'exposition (avec de la corde, des sachets de plombs et de l'acier) (Fig. 9) – dans le but d'élever les voûtes à grande hauteur sans avoir besoin de recourir à des arcs-boutants, comme on le faisait encore depuis le Moyen Âge gothique. En suspendant des poids aux fils, Gaudí simule ainsi, à l'inverse, la charge qui va peser sur les piliers de la future construction. La courbure des fils, générant des arcs paraboliques, lui donne alors la forme des voûtes qu'il doit réaliser pour l'*Église de la Colonia Güell*, qui – même si le projet ne sera pas achevé – anticipe la silhouette de la *Sagrada Família*. De plus, Gaudí fait quelques précieux dessins sur photographies des images renversées de cette maquette, comme documents de travail. Le résultat est vertigineux, soulignant une fois de plus le rôle précurseur du projet l'*Église de la Colonia Güell* pour sa Grande Église, la *Sagrada Família*.



Fig. 9 – Salle *L'Église de la Colonia Güell*. (À gauche) Fernando Marzà (conception) et Aurèlia Muñoz (réalisation), *Maquette polyfuniculaire selon les expérimentations aérostatiques de Gaudí* (corde, plombs et acier), Fundació Catalunya La Pedrera, Barcelone. Photo: Eduard Andrei.

L'espace dédié à la *Sagrada Família* à Barcelone couronne le parcours de l'exposition et marque l'apogée de la création architecturale de Gaudí (Fig. 10). Le projet d'une église dédiée à la Sainte Famille est lancé par l'association des Dévôts de Saint-Joseph sous l'égide de Josep Maria Bocabella, éditeur et catholique engagé. Ce dernier acquiert en 1881 un terrain excentré et fait d'abord appel à l'architecte diocésain Paula del Villar, qui conçoit un projet néogothique. En 1883, une fois la crypte terminée, Villar se dessaisit du chantier qu'il propose à Martorell, qui le confie, à son tour, à Gaudí. Le jeune architecte va pouvoir concrétiser son vœu de grande œuvre religieuse. Depuis 1910, il se consacre exclusivement à ce chantier et habite sur place définitivement, à partir de 1918. Conscient que la *Sagrada Família* ne sera pas achevée de son vivant, Gaudí décide de construire une façade en entier, celle de la Nativité. Dans son atelier et sur le chantier, une „armée” de collaborateurs et d'artisans fourmillent autour des maquettes, moulages et réalisations in-situ. Dans l'exposition, parmi les pièces les plus impressionnantes liées à ce gigantesque projet figurent quelques maquettes en plâtre pour divers détails de la décoration sculptée pour la nef centrale de la *Sagrada Família*, conçues dans l'atelier de Gaudí (Fig. 11): trois baies destinées à faire entrer la lumière (vers 1913–1918) et un capiteau de colonne (vers 1918–1922). Étant donné que l'atelier de Gaudí, installé sur le chantier de la *Sagrada Família*, a entièrement brûlé dans un incendie au début de la Guerre civile, en 1936, emportant à jamais la majeure partie de ses dessins et ses plans, et endommageant les maquettes, ces fragments restants sont précieux autant

par leur valeur artistique que documentaire (d'autant plus que Gaudí, disparu 10 ans plus tôt, ne pouvait plus diriger le chantier).

L'œuvre de Gaudí est, en même temps, plastique et architecturale, populaire et érudite. Souhaitant d'introduire la théologie chrétienne dans la vie quotidienne des catalans, il s'inspire des passants, de leurs animaux et de la nature environnante, en y intégrant de la couleur. En termes constructifs, il élabore un temple aux multiples tours et aux murs sans arcs-boutants, grâce à une „forêt” de piliers, à l'image des arbres et de leur branchage. Le chantier de la *Sagrada Família* est repris quelques années après la mort de Gaudí et continue jusqu'à ce jour (on estime qu'il sera terminé en 2026, l'année du Centenaire de la mort de Gaudí).

La dernière salle, *Épilogue*, aborde la réception critique posthume de l'œuvre de Gaudí – une œuvre construite sur des contrastes: ombre et lumière, raffinement et austérité, orgueil et humilité. Sa fin accidentelle (renversé par un tramway le 7 juin 1926, il meurt trois jours plus tard) a provoqué une grande émotion collective parmi les citoyens de Barcelone. Sa postérité est complexe, oscillant entre ferveur populaire pour le personnage et désintérêt précoce pour son œuvre. Redécouvert par les surréalistes, Gaudí est surtout remis à l'honneur par son compatriote Salvador Dalí, qui, à partir des années 1930, contribue à sa reconnaissance internationale. De Paris à New-York, les avant-gardes du XX^e siècle finirent par regarder son œuvre comme un jalon de l'architecture moderne. Aujourd'hui, accepter l'œuvre de Gaudí signifie assumer sa mystérieuse autonomie,

qui résiste et tisse continuellement des liens entre les siècles. La salle est dominée par le *Triptic* d'Antoni Tàpies (1948, huile sur toile), dans lequel le jeune peintre catalan d'alors salue la figure tutélaire de Gaudí (sur le panneau de droite) de manière à la fois

ironique et vénérable. A côté, sont exposés des dessins de projets d'hôtels à New York (1952), exécutés par Ignasi Brugueras et Joan Matamala i Flotats et visiblement inspirés de la *Sagrada Família*.



Fig. 10 – Salle *La Sagrada Família*. Photo: Eduard Andrei.



Fig. 11 – Salle *La Sagrada Família*. Antoni Gaudí (conception), atelier de maquettes de la Sagrada Família (réalisation), *Maquettes de trois baies* (vers 1913–1918, plâtre) et *d'un capiteau de colonne* (vers 1918–1922, plâtre) pour la nef centrale, Fundació Junta Constructora del Temple Expiatori de la Sagrada Família, Barcelone. Photo: Eduard Andrei.



Fig. 12 – Signe en forme de dragon, guidant le visiteur dans l'exposition. Photo: Eduard Andrei.

Fait amusant, un signe en forme de dragon (Fig. 12), qui apparaît de temps en temps tout au long de l'exposition, invite le visiteur à le suivre, lui apportant des explications pour mieux comprendre certaines œuvres.

L'exposition traverse donc l'ensemble de l'œuvre de Gaudí, cet architecte qui appartient historiquement

au courant du Modernisme catalan, en particulier, et au mouvement de l'Art Nouveau européen, en général. En même temps, il se distingue par une œuvre proprement originale et personnelle, qui échappe aux classifications ordinaires de l'histoire de l'architecture et des arts décoratifs.

Eduard Andrei

The 39th Annual Oracle Conference in Bucharest (November 3–5, 2021)

The 39th Annual Oracle Conference finally took place after being postponed for a year due to the pandemic! Even this edition, until the last moment, was in danger of being cancelled. In the end it took place in Bucharest between 3 and 5 November 2021 with a smaller participation. The organizers were Adrian-Silvan Ionescu, director of the "G. Oprescu" Institute of Art History, and researchers Marian Țuțui and Eduard Andrei. The boardroom of the Romanian Academy and the Romanian Jockey Club hosted the two conference sessions. Compared to previous editions, we can consider this as 'a pocket Oracle', due to the small number of participants. Oracle is an informal gathering of photography specialists, curators of photography exhibitions and of historians of this art. Even in dire pandemic conditions, reputable specialists from several meridians – USA, Great Britain, Germany, Czech Republic and Greece – took part in the event. The foreign participants at the conference were: Hans Christian Adam, historian of photography from Germany; Robin O'Dell, curator of the photography collections of the Art Museum of Saint Petersburg (Florida); Ami Bouhassane, co-director of the Penrose Collection and Farleys House & Gallery in the UK; Steve Yates, expert of

avant-garde photography, founder and curator of the photography collection at the Santa Fe Art Museum (New Mexico); William Messer, American historian of photography from Cincinnati and independent curator and expert in European photographic art; Petra Trnková-Schlösser, photo historian and researcher at the Institute of History of Art of the Czech Academy of Sciences in Prague; Aliko Tsirgialou, curator of photography collection at the Benaki Museum in Athens; Graham Howe, photography historian and collector, founder and CEO of Curatorial Assistance, Inc., a museum services organization specializing in traveling exhibitions based in Pasadena, California; Suzie Katz, photography expert and founding president of PhotoWings in San Francisco. Among the Romanian specialists present at the conference were, along with the organizers, Aurelian Stroe, photographer and archivist, Eugen Negrea, president of the Association of Photographic Artists from Romania, Adriana Dumitran, historian of photography and curator of the special collections of the National Library of Romania, Cătălin Nicolae, archaeologist at the "Vasile Pârvan" Institute of Archeology and PhD student at "N. Iorga" Institute of History.



Fig. 1 – Romanian Oracle, First session, Romanian Academy 4.11.2021, photo by A.S.I.

Fig. 2 – Ami Bouhassane presenting her work, First session, Romanian Academy, Bucharest, 4.11.2021, photo by A.S.I.



On the first day, after the traditional presentation of each participant (despite the fact that most know each other well) four topics of discussion were established: Oracle's purpose and future, education, digitization and the research. Also, the participants spoke about the activity of the institutions they represent and about their personal concerns. Addressing the education issue, Graham Howe asked fellow curators of photography galleries how much information can be written on the explanatory panels of photography exhibitions. The texts are generally between 30–100 words and a visitor can

spend 3–5 minutes in front of an exhibit. The problem is whether in pandemic conditions they should change this label in order to shorten the time the visitor spends in front of a photo. Steve Yates talked about the overlap of functions and expertise that a specialist can have in photography especially today – curator, university professor, critic, researcher – in this respect and gave example of our director Adrian-Silvan Ionescu, who covers all these activities. Graham Howe advocated for an expansion of Oracle membership through co-opting new members, especially younger ones.



Fig. 3 – Romanian Oracle No. 39, second session, Jockey Club, 5.11.2021, photo by A.S.I.



Fig. 4 – Book exhibition, Jockey Club, 5.11.2021, photo by ASI.



Fig. 5 – A.S. Ionescu and Bill Messer singing the Romanian Oracle Anthem, Jockey Club, Photo by A. Stroe.



Fig. 6 – The Oracles on the porch of Jockey Club, Photo by A. Stroe.



Fig. 7 – The Oraclers as guests of Adriana Dumitran at the National Library of Romania, Photo by A. Stroe.



Fig. 8 – Adriana Dumitran presenting the photographic collections of The National Library of Romania, 4.11.2021, photo by A.S.I.



Fig. 9 – Bill Messer inspecting the Prejmer fortifications, photo by A.S.I., 7.11.2021.



Fig. 10 – The 2021 Romanian Oracle organizers before leaving for the documentary trip, Left to Right – A. Stroe, A.S. Ionescu, M. Țuțui, photo by Graham Howe, 6.11.2021.



Fig. 11 – The Oraclers last supper at Colibele haiducilor (The Outlaws' Huts), Poiana Brașov, photo by Steve Yates, 7.11.2021.

Ami Bouhassane observed that co-opting younger members, for example under 30, might be difficult to achieve due to the problem of funding for conference attendance. Bill Messer raised the question of how curatorial work will evolve in the future, if the curator will not become an archivist or an exhibition organizer. On the other hand, he noticed a crisis of criticism, as the curators write the studies in the catalogues themselves. When Petra Trnková-Schlosser opined that maybe an academic congress would be necessary, including reading scientific papers, once every 3 or 5 years, Steve Yates stated that it is preferable this meeting should not become bureaucratic, with presidents, secretariat, etc. On his turn, Adrian-Silvan Ionescu added that Oracle is not an exclusive club and no fees are paid. Suzie Katz summed it up by saying that Oracle is an “intellectual gathering” and Robin O’Dell indicated as purposes of the gathering the organization of exhibitions and conferences at the option of the host, as specified again by Steve Yates. He also mentioned the establishment of Oracle, at the beginning, 39 years ago, as a meeting of American photography specialists in the city of Oracle, Arizona, where Polaroid Company paid the expenses of participation, a meeting that soon became international, but without the financial support of the respective company. During an intermission, according to the old customs of the meeting, William Messer performed the Oracle Anthem, sung to the aria “La Donna e mobile” from *Rigoletto* by Giuseppe Verdi, but each time with a text adapted to the venue. In the present case the lyrics were composed, jokingly, by Adrian-Silvan Ionescu¹.

As always a specialized book exhibition was organized where the participants presented their recent editorial productions. The hosts of this 39th Oracle conference also prepared a cultural program for the guests, which included a visit to the photography cabinet in the special collections of the National

Library, where they had Adriana Dumitran as their host, a visit to the MultiMedia exhibition at “Căminul Artei” where they were welcomed by the very curator, Roxana Trestioreanu, academic staff at the National University of Arts in the Department of Photo-Video and Computerized Image, and even a concert at the Romanian Athenaeum supported by the “George Enescu” Philharmonic Symphony Orchestra conducted by the British conductor Jonathan Berman and benefiting from the pianist Daniel Ciobanu’s participation. Some of the guests also participated on November 6 and 7 in a Post-Oracle program organized with the help of Impact Interaction Ltd. and its director, Cristina Tănăsescu, when the group traveled by bus to Urlați to the “Bellu” Manor Museum where they could see, among other things, old photographs taken by Alexandru Bellu (1850–1921) and then visited the “Hagi Prodan” House in Ploiești, Peleş Castle, Bran Castle, Prejmer and the Museum of Urban Civilization in Braşov. On the way to this historic places, our guests benefitted of the special evidence provided by Aurelian Stroe and myself.

As organizers we are proud to have been able to prepare and host the conference despite the pandemic and all the difficulties and restrictions. In fact, it seems that it was a successful edition and perhaps unexpected under the given circumstances. To certify this we will reproduce only one appreciation, that of Graham Howe: “We proved that size does not matter. This was one of the best Oracle meetings for me because of its smaller size. I was able to have deeper conversations with each of our group members and get to know each of you much better than if we were in a group of 100. I was able to have conversations with all of us and I must say that this time there was no one trying to dominate the discussion, as has often happened in previous Oracle meetings.”

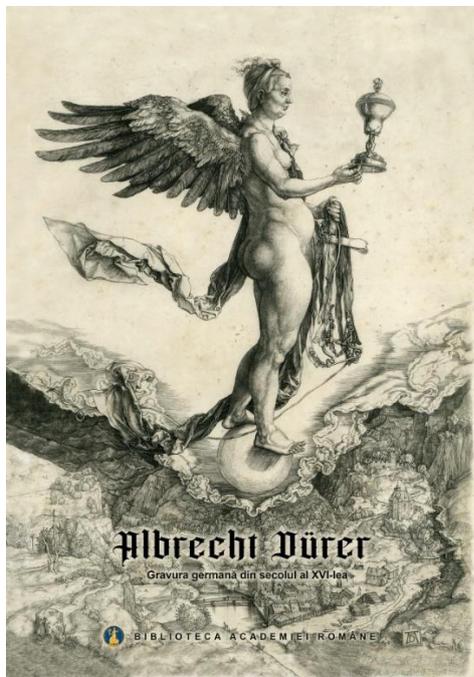
Marian Țuțui

¹ ROMANIAN ORACLE ANTHEM 2021

Welcome to Oracle!
 Welcome to Oracle,
 It’s just a miracle
 That we can finally meet
 After that damned COVID...
 In old Town Bucharest,
 Where everyone is guest
 To Jariştea, exquisite pub,
 Where stakes and wine you will all drub,
 For here they are quite plenty
 You may drink glasses, twenty
 If you are tough enough
 And don’t care for your ass...
 Soon we’ll travel away,
 I’d like no one to sway
 When entering Bran Castle
 Where Count Dracula bustle
 With his black and red cape –
 He knows well that you tape! –
 Inviting you to taste

A dram, for special guests,
 Of nice, strong palinka,
 Just to begin “masa”. (meal, dinner)
 While here in Wallachia
 And in Transylvania,
 You have to taste, at least
 Once, our niceties:
 Jumări with mămăligă,
 Ciorbă and tochitură,
 Mici, sarmale, mousaka –
 For me? Just zakouska,
 Or caviar d’aubergines
 Which are all safe, vegan meals...
 Ghiveci, iahnii and lipii,
 Not to get so slim daily!
 Vivat to Oracle,
 For its favourable,
 To our appetite
 And our thirst, all right!
 Silvan, bard, Ossian’s great-great-great-grandson
 May 20, 2021

Albrecht Dürer. German Engraving in the 16th Century Exhibition, March 4–25, 2022, “Theodor Pallady” Gallery of the Romanian Academy. The Catalogue of the Exhibition, The Romanian Academy Library, 176 p.



The Romanian Academy Library initiated an exhibition project in 2021 dedicated to Dürer's anniversary of 550 years from birth, event postponed until the next year for pandemic reasons, situation similar to other international exhibitions devoted to the greatest German artist of the Renaissance. Organized by Cătălina Macovei, head of the Department of Prints and Drawings, and opened in the presence of Acad. Răzvan Theodorescu, Vicepresident of the Romanian Academy, and head of the Department of Arts, Architecture and Audiovisual, the exhibition *Albrecht Dürer. German Engraving in the 16th Century* displayed a selection of 150 prints from the Library's collection. Dürer's works composed a significant ensemble (62 woodcuts and engravings), completed by various prints of German artists from 15–16th centuries: monogram masters, little masters, and several better known names as Hans Burgkmair, Lucas Cranach The Elder, Hans Baldung Grien, Urs Graf.

Dürer's graphic work presented today was included in important past exhibits, as the oldest exhibition of German engraving organized at Toma Stelian Museum (1938), and the exhibition of Dürer's 500 years anniversary at the National Museum of Art of Romania (1971). The collection of the Academy

Library is quite rich in early and late impressions of Dürer's woodcuts and engravings, dated from 1497 to 1524, derived in a large proportion from the private collection of Acad. George Oprescu, which he donated to the Romanian Academy in 1962¹.

Professor George Oprescu (1881–1969) was the finest Romanian art historians who enjoyed collecting European and Far Eastern graphic art, preoccupation inherited from Professor Ion Cantacuzino (1863–1934), eminent physician and bacteriologist, who initiated, at the beginning of the last century, a circle of Romanian connoisseurs of rare books and old prints. Oprescu refined his passion further on, in the years he spent in Paris, in relation with his friend and mentor, Henri Focillon (1881–1943), a keen amateur of engraving². Another important donation of the Library's collection is due to the descendants of the Romanian boyar family Balș: the engineer and architecture historian Gheorghe Balș, with his sons, the physician Matei Balș, collaborator of Prof. Ion Cantacuzino, and the architect Ion Balș. Other acquisitions of German prints from 15–16th centuries belonged to personalities such as the art critic Oscar Walter Cisek, or the Transylvanian art collector Carl Engber.

The present exhibition, arranged in a quasi-chronological order, aimed to consider Dürer's mastery of technique and spectacular visions into the background of German contemporary art and its particularity at the crossroad of medieval and modern times. The large engraving *Nemesis*, also known as the “Great Fortune” (burin, 1501/2), was dominating the presentation with the stony winged silhouette of the goddess of divine justice, floating between the abstract sky and the concrete natural world, attracting the look to the central pannel of the gallery's space, and magnificent illustrating the cover of the exhibition's catalogue.

From the last quarter of the 15th century, German artists became progressively skillful at drawing and printing arts, driven by the sense of implication in the surrounding reality and by the need to exchange news, images or models, in a world shaken by political and economic shifts, scientific discoveries, religious reformations, poverty and plagues.

Engraving's advantageous character of multiplication permitted the information to circulate within different regions of the Central Europe, among scholars, workshops, markets and fairs. The illustrated books with woodcuts and the engraved single sheets (with burin on the copper or iron, and etching), with

¹ *Homage to G. Oprescu*. Exhibition of engravings, drawings, documents, The Romanian Academy Library, Bucharest, 1971, catalogue by Elena Niculescu.

² *Lettres de Henri Focillon à Georges Oprescu*, préface, texte établi et notes par Radu Ionescu, *RRHA*, Serie Beaux-Arts, XXIX, 1992.

religious or mitological themes, were accompanied by everyday life subjects, which exalted the narrative in thoroughly, stuffed details. The images are characterized by a stylistical mixture between the remanent features of late Gothic and the echoes of classical Italian aesthetics, a combination of angular liniarism and mimetic roundness which offered to German art a specific expressivity³. But the perfect synthesis between medieval agitated subjectivity and geometric accuracy of the Renaissance art was accomplished by Dürer in his highly original, eloquent and influential oeuvre.

Albrecht Dürer (1471–1528) was gifted with a rare ability of fast acquiring knowledge and practice, assimilating the craft of his father, a goldsmith from Nürenberg, and the German tradition in painting and engraving from masters as Michael Wolgemuth and Martin Schongauer, clarifying his style in contact with the major innovations of the time, during his journeys to Italy, where he studied the work of great Renaissance artists as Leonardo da Vinci, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna. Despite the excellence of his oil paintings, his greatness lies in the field of woodcut and engraving, in his designs infused with realism and fantasy, profusion and simplicity, monumentality and grace.

Earliest engravings of Dürer displayed in the present exhibition were religious compositions from

1497 as *St. Jerome in Penitence* (cat. 16, p. 27), the *Virgin with the Monkey* (cat. 7, p. 17), and *Holy Family with the Three Hares* (cat. 54, p. 71), as well as allegorical compositions *The Four Naked Women/ The Four Witches* (cat. 18, p. 30), and *The Temptation of the Idler or "Dream of the Doctor"* (cat. 19, p. 32), in which he combined classical iconography of female nudes with everyday sceneries and popular morality. From the famous, astonishing woodcuts of the *Apocalypse*, illustrating the Revelation from Patmos of St. John the Evangelist, we could admire four prints of good quality, in editions from 1498 and 1511: *The Vision of the Seven Candlesticks*, *The Four Horsemen*, *St. John Devouring the Book*, and *The Whore of Babylon* (cat. 39–42, pp. 54–59). The transitional period in Dürer's creation, between 1500–1505, was illustrated by specimens of woodcuts from *Life of the Virgin* revealing his improved skilled in perspective, the diligence in observing the nature, the passion for local architecture, and for the particularities of materials.

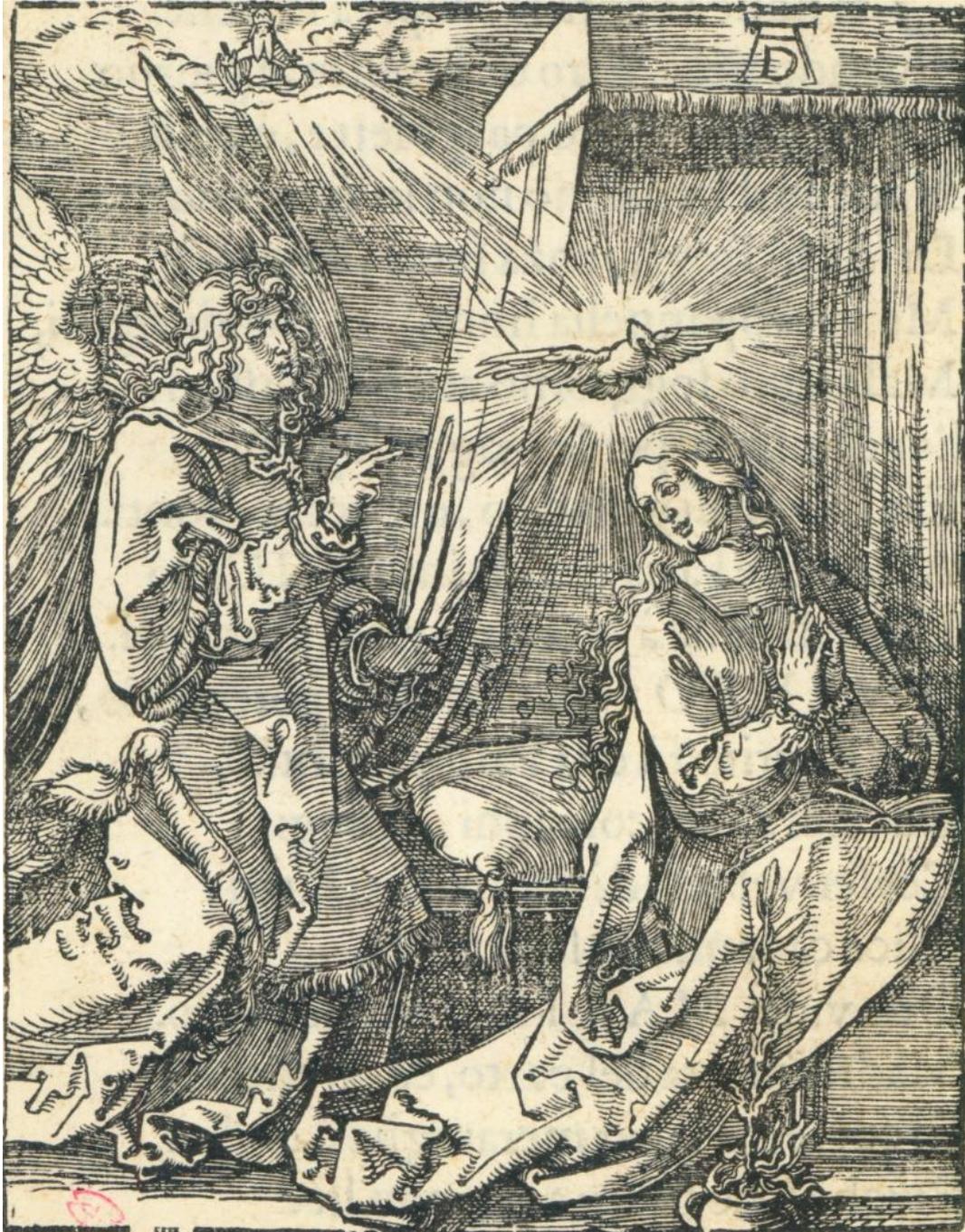
The culminating period of Dürer's engraving, 1507/11–1514, was covered by the woodcuts from the *Small Passion* and the *Large Passion*, among which *The Last Supper* (1510, cat. 28, p. 42), and *St. Thomas* (1514, cat. 14, p. 24) left the strongest impression by the clarity of the compositions, the pathos and the majesty of the figures.



Image from the exhibition's opening. In the center: Acad. Răzvan Theodorescu, Cătălina Macovei, prof. ing. Nicolae Noica, "Theodor Pallady" Gallery of The Romanian Academy, photo V.B.

³ *Five Centuries of German Engraving (1500–1915)*, catalogue of the exhibition with the same title

at the National Museum of Art, Bucharest, 1984, text by Amelia Pavel.



Albrecht Dürer, *The Annunciation*, 1509–1511, woodcut from “Small Passion”, 1511 edition, The Romanian Academy Library, inv. 35721.

The Annunciation (1509/10, cat. 34, p. 49) that enriches the Library’s collection by the generosity of George Oprescu, who bought it from the famous art collector Paul Prouté, illustrates perfectly the grand synthesis developed in his style. His drawing gained a tonal unity that we perceive at once, a *clair-obscur* effect resulted from a system of parallel hatchings of

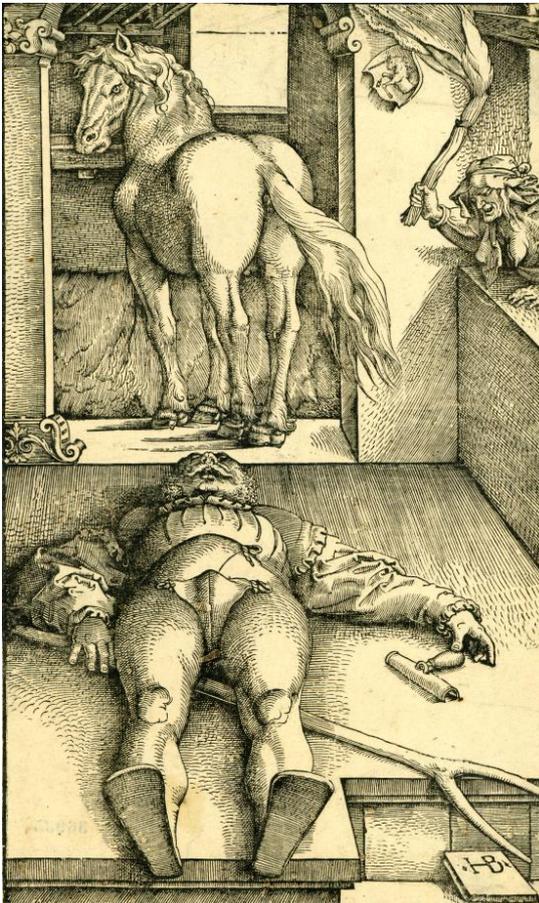
medium intensity in relation with cross-hatchings adding profundity to darker zones. The composition is luminous, with an airy architectural structure, evoking the magic of the moment, defined by a continuum of vibrations binding all the earthly details with the idea of supernatural. The close vision magnifies the mystery of the bonding space between the Archangel

and the Virgin, shaped in classical, statuary, elegant silhouettes. The roundness and the delicacy of the Virgin, combining the fancy *contrapposto* of the late Gothic with the Italian Renaissance feminine typology, recalls the Madonnas of Giovanni Bellini, which Dürer frankly admired when he met him in Venice, in his journey from 1506.

A trailblazer in the adoption of the artistic ideals of the Italian Renaissance in Germany and the Netherlands, Dürer set a new standard of perfection by the fusion of different methods, ideals and tastes in his art. His prints became highly appreciated as models for other prints, paintings, sculptures, all over the Europe, and beyond its borders, for a long time after his age. The alternation of the old and the new artistic formulas manifested in all of the stages of his creations – which Panofsky understands as an oscillatory rhythm produced by his “constant struggle between

reason and intuition, generalizing formalism and particularizing realism, humanistic self-reliance and medieval humility”¹ – could be observed in the exhibition reflected within the works of his predecessors, as well as of his followers.

Among the old German masters displayed was Israel van Meckenen, apprentice of Master E.S., influential engraver and goldsmith from the middle of the 15th century, present with an interpretation after his “Small Playing Cards” series, *The King with the Helmet* (burin on iron, 1450, cat. 1, p. 82), a reference piece derived from Carl Engber’s collection. Two other engravers from the important centre of Augsburg, renowned for woodcuts, Hans Burgkmair and Leonard Beck, completed the image of the epoch with illustrations of social life subjects, celebrations at the court, amorous and chivalry stories, creations characteristic for late Gothic movement.



Hans Baldung Grien, *Bewitched Groom*, 1544, woodcut, The Romanian Academy Library, inv. 36935.



Heinrich Aldegrever, *Wedding Dancers*, 1538, engraving, The Romanian Academy Library, inv. 34432.

¹ Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton Univ. Press, 1955, p. 14.

Dürer's graphic performance influenced at various degrees the work of his contemporaries, as is the case of the painter Lucas Cranach The Elder, whose remarkable picturesque engraving *The Penitence of St. John Hrisostom* (1509, coll. Paul Prouté, cat. 60), the illustration of a medieval legend engraved also by Dürer in 1497, reveals his genuine talent.

Some of the best apprentices of Dürer assimilated his lesson and realised, later on, engravings of original value, continuing thus his oeuvre. Hans Baldung Grien (1484/5?-1545), assistant in Dürer's studio in Nürnberg, was considered his most gifted student. Industrious and imaginative, he produced a great variety of work including drawings, woodcuts, tapestries – altarpieces, and stained glass – creation that bears the traits of Mannerism. The woodcut exhibited today, the *Bewitched Groom* (1544, cat. 37, p. 121), is an allegorical composition that demonstrates his dexterity in combining sources of inspiration from both works of Mantegna and Dürer, in an original picture which remains enigmatic through the time. He signed his engravings with a monogram after the master's example, as did the younger brilliant engraver Heinrich Aldegrever (1502–1555/61), with a formula resembling closely that of Dürer. Aldegrever had a more mannered style that can be easily distinguished by his slim, attenuated figures and crumpled, agitated drapery. The prints from the series

depicting marriage dances made in 1538 and 1551, revealed his deep interest in subjects related to society, ornaments and clothes fashion, and the attempt to exceed master's influence

The exhibition catalogue has a pleasant graphic appearance, edited on high quality paper, and the resolution of images is excellent. It consists in two introductory texts, tracing the historical background of the German engraving in 15–16th centuries, and of Albrecht Dürer's life and work. The surveys regarding artists and prints included in the exhibition are followed by the catalogue of the works, each one accompanied by the essential technical data and details about the provenance in the Library's collection of the Department of Prints and Drawings. Each artist has a brief biographical presentation and some of the works are provided with short descriptions or discussions about the iconography. The bibliographical annotation established in the case of Dürer's prints is well respected. The arrangement of the illustrations, according to the numbers from the Hollstein¹ catalogue from 1954, which means a conjectural, non-chronological order, makes it very difficult to study the ensemble, and inhibits the pleasure of the reader. The confusion could be diminished by the presence of an Index of artists or a list of illustrations, absence which makes the catalogue almost impracticable.

Virginia Barbu

L'exposition *Turnier. Wettkampf und Spiel*, Bayerisches Nationalmuseum, Munich, 7 avril – 6 novembre 2022

Le tournoi était une compétition sportive qui impliquait les arts au plus haut degré. Les armuriers étaient de véritables artistes et ils étaient appréciés, honorés – et payés ! – comme tels. Un armurier était un designer parfait qui trouvait, pour le corps, les meilleures formes de défense contre les coups. Pour le tournoi, on ajoutait à l'armure des pièces spéciales, des morceaux plus gros en métal, fixés sur la poitrine ou sur le casque pour protéger certaines zones plus vulnérables. Ces pièces étaient destinées à dévier les coups. D'autres étaient appliquées sous le bras droit pour soutenir la lance et la rendre plus légère pour le chevalier, pendant le combat. Les chevaux avaient, eux aussi une sorte de casques et des cuirasses en acier. Le reste du corps était enveloppé par des couvertures peintes dans les couleurs du blason du seigneur, pour qu'il soit plus facilement identifié pendant la confrontation. Même si ces pièces d'armure risquaient toujours d'être perforées ou déformées par un coup de lance, de massue ou de marteau de lutte, elles étaient minutieusement gravées et ornées comme les objets de parade. Les lances,

longues de plus de 3 mètres, avaient des cannelures sur toute leur longueur pour se briser immédiatement après avoir frappé l'adversaire galopant. Le coup était fort et pouvait faire tomber l'adversaire, son cheval, y compris. En tombant, il pouvait fracturer sa colonne vertébrale ou un ou plusieurs membres. L'armure était si lourde que celui qui tombait n'arrivait pas à se relever tout seul.

En plus, le dramatisme du combat, à cheval ou à pied, était détendu par les bouffons des seigneurs qui croisaient leurs armes, ils fourmillaient dans l'arène, s'ébattaient entre eux et mimaient la lutte, pour le grand amusement des spectateurs. Le sport et le théâtre bouffe se combinaient admirablement !

L'exposition *Turnier. Wettkampf und Spiel* (Tournoi. Compétition et jeu) (Fig. 1) a été ouverte à Bayerisches Nationalmuseum de Munich (Fig. 1) pour marquer le jubilé des Jeux Olympiques déroulés dans cette ville en 1972. A côté d'une suite de casques, de cuirasses, de gants et de boucliers ayant le blason de différents seigneurs, il y avait parmi les exposés deux miniatures

¹ F.W.H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Amsterdam, 1954, vol. VII; mentioned in the Selective Bibliography: Beaujean, Dieter and Bartrum,

Giulia (eds.), *The New Hollstein, German Engravings Etchings and Woodcuts, 1400–1700: Virgil Solis, Sound and Vision Publishers, Rotterdam, 2005–2006.*



Fig. 1 – Façade de Bayerisches Nationalmuseum, Munich, photo ASI.



Fig. 2 – Maquette de chevalier, XVI^e siècle, photo ASI.



Fig. 3 – Maquette de chevalier et de son cheval à l'armure complète, c. 1550–1560.



Fig. 4 – Jost Ammann, Le tournoi de la Grande Place de Nürenberg, le 3 mars 1561.



Fig. 5 – Jost Ammann, Un bouclier remettant la lance à un chevalier, tandis que les bouffons s'agitent autour d'eux (détail).

en bois représentant deux chevaliers avec tout leur équipement de tournoi. Tout comme les poupées Barbie de nos jours qui fascinent les petites filles avec la variété de leur trousseau suivant les différentes saisons et occasions, ces chevaliers en bois, aussi, avec leurs poignets articulés, pouvaient être habillés avec des pièces d'armure diverses qui se changeaient, selon le cas, en fonction du combat, soit avec la lance soit avec l'épée. L'un d'entre eux avait même deux casques et un ornement sculpté en bois, appliqué sur ceux-ci pour mieux lire le blason à distance. Son cheval avait la couverture appropriée, aussi bien qu'une protection en toile remplie de foin pour le protéger des coups pendant les exercices préliminaires aux confrontations (Fig. 2). L'autre chevalier avait une armure complète, pour lui, ainsi que pour son cheval (Fig. 3).

Les deux maquettes, destinées autant au jeu qu'à l'instruction des progénitures au sang bleu qui allaient participer aux tournois, après leur maturité, avaient été exécutées par les maîtres laborieux de Nürenberg, pendant la seconde moitié du XVI^e siècle.

Dans une vitrine, il y avait deux manuels d'escrime, rédigés par Joachim Meyer, *Fechtbuch für Herzog Georg Johann I, Graf von Pfalz-Veldenz*, de 1561 et *Gründliche Beschreibung des Fechtens*, de 1568, illustrés de nombreuses gravures explicatives.

Il y avait, aussi, sur le mur, une peinture sur papier collé sur toile faite par le graveur suisse Jost Ammann (1539–1591) et qui représentait le tournoi organisé le 3 mars 1561 dans la Grande Place de Nürenberg (Fig. 4). C'est une scène très animée, avec une vue plongeante sur la place autour de laquelle est rassemblée une masse enthousiaste de citoyens curieux d'assister à la confrontation entre huit chevaliers. Certains spectateurs étaient venus à cheval, d'autres, à pied, certains avaient des chaises avec eux, d'autres avaient escaladé le mur autour de l'espace réservé aux combattants. Dans l'arène, il y a une grande agitation

et les phases de la lutte sont surprises avec immédiateté : un chevalier est aidé par ses serviteurs à monter sur son cheval à l'aide d'un petit escalier (car, à cause du poids de l'armure complète, monter directement sur le cheval était impossible) ; un autre reçoit sa lance des mains d'un bouclier (Fig. 5) ; un maître armurier fixe un ornement sophistiqué sur le casque d'un chevalier ; d'autres boucliers conseillent leur chevalier et lui arrangent la tenue ou la couverture du cheval ; quelques arbitres à cheval regardent une première confrontation entre deux chevaliers galopant l'un vers l'autre, les lances tendues ; des tambours, des clairons et d'autres musiciens placés dans les coins de l'espace assurent le fond musical et, parmi les chevaux et les chevaliers, se glisse une foule de bouffons ou de fous, habillés dans la couleur de leur seigneur, coiffés, tous, de toques aux sonnettes et des bâtons avec lesquels ils s'attaquent entre eux, ils font des culbutes, ils font la moue et suscitent l'amusement de l'assistance. L'ouvrage est plein de nerf et offre une très bonne idée sur la grande attraction de la communauté pour un tel événement. Une autre image, un peu plus pâle et moins animée, est celle de Nikolaus Solis (1541–1583), avec le tournoi organisé à l'occasion du mariage du duc Wilhelm V de Bavière avec Renata de Lotharingia, en 1568.

On y distribuait également des pliants publicitaires pour un festival médiéval organisé chaque année, au mois de juillet, à Kaltenberg et où la principale attraction est un tournoi de grandes proportions dans lequel plusieurs chevaliers fiers se confrontent.

Cette exposition a offert à ces jeux d'hommes enseignant l'honneur chevaleresque, une nouvelle approche, dans la zone de l'humour et du ludique enfantin.

Adrian-Silvan Ionescu

L'exposition *Robes impériales. Une garde-robe reconstituée*, Médiathèque Jacques-Baumel, Rueil-Malmaison, 1–30 sept. 2022

Le magnifique Jubilé Impérial organisé à Rueil-Malmaison entre le 24 et 25 septembre 2022 a été un événement particulièrement important pour la communauté autour de Paris. Il s'agit d'une quatrième manifestation déroulée dans cette petite ville où se trouve la résidence impériale si chère à Napoléon I, cadeau offert à l'impératrice Joséphine après le divorce de 1809, là où, en 1814, elle s'est éteinte, triste et malade.

A cette occasion, toute la communauté est entraînée, avec enthousiasme, dans le programme qui anime la petite ville, pendant quelques jours.

A côté des multiples programmes éducatifs ou de divertissement urbain, on a ouvert, un mois avant l'événement si attendu, à la Médiathèque Jacques-Baumel (foyer de culture cumulant la bibliothèque municipale, la salle de conférences et de projections,

de concerts et d'expositions), l'exposition *Robes impériales. Une garde-robe reconstituée*, qui réunit une suite de toilettes, admirablement reconstituées d'après des sources documentaires des plus rigoureuses (Fig. 1). Les réalisateurs de cette exposition ont été deux collectionneurs réputés, Cristina Baretto et Martin Lancaster, possesseurs, en même temps, du statut de *connaisseurs* de la mode pendant la Révolution Française, du Directorat, du Consulat et du Premier Empire. Les deux sont les auteurs d'un important volume intitulé *Napoléon et l'Empire de la Mode. 1795–1815* (Skira, Milan, 2010). C'est d'après les pièces originales de leur collection qu'on a fait ces répliques fidèles, destinées à remettre dans l'actualité les caractéristiques des modes de cette époque-là.

Fig. 1 – L’affiche de l’exposition *Robes impériales. Une garde-robe reconstituée* et une visitatrice en toilette empire, photo ASI.



Fig. 2 – Aspect de l’exposition, photo ASI.



Fig. 3 – Aspect de l'exposition, photo ASI.



Fig. 4 – Essayage chez une modiste dans la rue, photo ASI.



Fig. 5 – Modiste et sa cliente, essayage, photo ASI.



Fig. 6 – Réception au Château Vert-Mont, photo ASI.



Fig. 7 – Cortège de l'impératrice à la remise des Aigles au Parc du Bois Préau, photo ASI.



Fig. 8 – L'impératrice Joséphine, photo ASI.

Dans le hall de la Médiathèque on avait arrangé un espace généreux consacré à des mannequins habillés de toilettes illustrant des modèles qui s'étaient imposés en France, si troublée par des changements radicaux d'ordre social, politique et culturel, dans un intervalle de 20 ans.

La mode *empire* a représenté le retour au naturel de l'anatomie féminine, par l'élimination des corsages, des structures en métal des jupes et des perruques trop grandes, trop blanches, trop poudrées. Tout comme le néoclassicisme s'est imposé en tant que style architectonique et d'ambiance pendant le Premier Empire, et Jacques-Louis David a fait des compositions inspirées de la mythologie et de l'histoire de l'antiquité gréco-romaine, la mode aussi a été contaminée par les vêtements des sculptures de Phidias, Praxitèle, Lysippe et Scopas. Ainsi, la tunique et la cape offrirent des suggestions pour les tailleurs de l'époque. La taille était très haute, sous les seins et la jupe se drapait, avec élégance, vers le bas, dans de petits plis qui élançaient la silhouette de toutes les dames telle une colonne aux cannelures, sans rapport à leur hauteur. On préférait les matériaux fins, le voile, le batiste, la percale, le satin qui se moulaient sur le corps. Exaspéré par la texture trop fine des toilettes, Napoléon a ordonné, pour une cérémonie, que les salles soient moins chauffées, pour que les dames s'habillent davantage. Mais il n'a eu aucun succès, car les dames de l'élite ont préféré trembler de froid plutôt que d'adapter des tenues en matériaux plus consistants.

On pouvait également admirer dans l'exposition des toilettes de promenade, d'équitation, de tous les jours et pour les après-midis, du soir, de grand gala, de cour, d'intérieur, de printemps, d'été, d'automne et d'hiver (Fig. 2, 3). La plupart avaient des manches courtes, bouffantes. Prédominantes étaient les nuances claires, le blanc, le rose et le bleu très clair, surtout. On y voyait le noir très rarement. Quant à la longueur, les tenues de promenades s'arrêtaient à la cheville, tandis que celles du soir étaient un peu plus longues et avaient souvent une traîne et elles étaient décorées de broderies au fil.

Pour le temps froid on portait une veste en couleur contrastante qui ne dépassait pas la taille. En plus, des chaïles, des manchons et des pardessus au col et aux manchettes en fourrure.

Comme, dans la ville, se promenaient en toute liberté les participants aux cérémonies du jubilé impérial et aux spectacles d'histoire vivante programmés, personne ne s'étonnait que dans l'exposition entraient des personnes habillées pareillement aux mannequins. C'était comme si les exposés s'animaient pour se joindre à la fête générale.

Dans les rues, de place en place, il y avait des stands de modistes ou de vendeuses d'articles de galanterie qui commercialisaient avec succès leur marchandise. Des dames de société ou demi-mondaines qui fréquentaient le Palais Royal, s'arrêtaient devant ces modistes zélées et essayaient des bonnets, des chaïles, des chapeaux, des manchettes, de petites manches, des gants, etc., après quoi, elles avaient le difficile embarras du choix (Fig. 4, 5). Car l'offre était très généreuse et tentante.

A l'occasion de la réception au Château Vert Mont (Fig. 6) ou à la cérémonie de La Remise des Aigles dans le Parc Bois-Préau – (Fig. 7), le cortège des dames d'honneur suivant l'impératrice Joséphine (Fig. 8) était une illustration éloquentes des journaux de mode des années 1800–1810 et des exposés de la Médiathèque.

L'exposition *Robes impériales. Une garde-robe reconstituée* de la Médiathèque de Rueil-Malmaison, même si ce n'était qu'une manifestation locale, a représenté un événement marquant et a donné le souffle nécessaire aux reconstitutions rigoureuses auxquelles doivent se rapporter les scénographes des spectacles aux sujets d'époque et tous ceux qui, impliqués dans le séduisant et récompensant phénomène du *reenactment*, passionnés des voyages dans l'histoire ancienne, ont besoin d'une documentation correcte.

Adrian-Silvan Ionescu

M. H. Maxy – From Avant-garde to Socialism Exhibition, National Museum of Art of Romania, Bucharest, December 28th, 2022 – April 30th, 2023

The National Museum of Art of Romania (MNAR) organized a large exhibition dedicated to the avant-garde artist Max Hermann Maxy (Fig. 1), hosted on the ground floor of the National Gallery. The curator of the exhibition is Călin Stegorean, general director of MNAR, and the commissioner of the exhibition is Patricia Bădulescu, museographer. Bringing together hundreds of works, objects and documentary images, the Maxy retrospective is the result of the collaboration of several institutions and collections: MNAR, The National Film Archive, "Lucian Blaga" Central University Library Cluj-Napoca, "Carol I" Museum of Brăila, Bucharest

Metropolitan Library, Arad Museum Complex, "Moldova" National Museum Complex Iași, National Cinematography Council, "Gavrilă Simion" Eco-Museum Research Institute Tulcea, Cluj-Napoca Art Museum, Craiova Art Museum, Mureș County Museum, Prahova County Art Museum "Ion Ionescu Quintus", Bucharest Municipal Museum, Criș County Museum Oradea, as well as the private collections of Damian Florea, Vladimir Pană, Ovidiu Șandor. The opening took place on Wednesday, December 28th, 2022 and the hosts were Călin Stegorean and Silviu Vexler (president of the Federation of Jewish

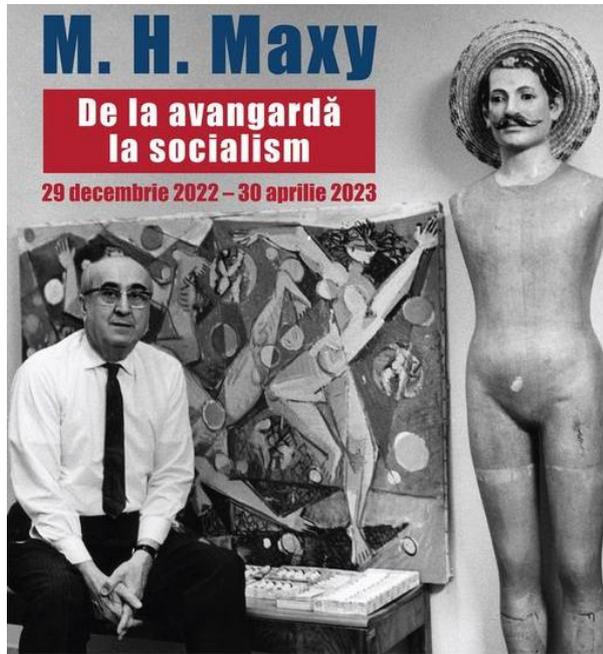


Fig. 1 – Exhibition poster.



Fig. 2 – *Girl with doll*, 1921. Oil on canvas, “Carol I” Museum of Brăila.

Communities in Romania). During the exhibition, other events are scheduled – educational activities, conferences by acad. Ion Pop, Călin Stegorean, and on January 31, Dr. Alexandra Chiriac lectures on the topic of avant-garde decorative art from the 1920s, in Romania, with a focus on the activity of the *Academy of Decorative Arts* and the *Integral Studio*.

The exhibition follows a chronological course of the biography of M.H. Maxy, in two generous rooms, marking the two distinct stages of his creation: the interwar period dedicated to the avant-garde and the period from the installation of the communist regime until the artist's death in 1971 – dedicated to socialist realism and his activity as the first director of MNAR. The diversity of the exhibited objects reveals the complexity of Maxy's work, and the artistic fields in which he left his mark. Most of the exhibits are paintings (95 works), but also 50 graphic works – illustrations and scenography sketches (sets and costumes), issues of the publications *Integral*, *unu*, *Contimporanul*, *Punct*, *75 HP*, and decorative objects created by Maxy within the *Integral Magazine Studio* and the *Academy of Decorative Arts*. The exhibition is completed by numerous reproductions of photographs from the artist's life, and the screening of documentary films sequences from the 1930s–1950s, which reveal the political and social context before the war (legionary regime) and after the war, in Romania.

The nearly 100 paintings in the exhibition illustrate the artist's stylistic evolution, starting with some very early works from 1916–1922: *Portrait of a*

Woman/Ms. Schechter, *Putinei*, *Girl with a Doll* (Fig. 2), etc. There are many more works from his return to the country from his studies (in Berlin) in 1923, when he approached a bold avant-garde style – constructivist, cubist, almost non-figurative style: *Meissen/Evening*, *Still life* (Fig. 3), *Nude with veil*, *Vertical construction*, *Spatial construction*, *Landscape with oil wells*, *Danube water levels*, *Electric Madonna*, etc. – works presented in the interwar period exhibitions (in Romania: *Contimporanul* – 1924, 1930, 1935, 1936, *New Art* – 1929, 1932, *Criterion* – 1933, *Grupul plastic* – 1934, and exhibitions abroad). He was one of the leaders of the avant-garde movement in Romania, collaborating with Marcel Iancu, Ilarie Voronca, Ion Vinea, Sașa Pană, Victor Brauner, Tristan Tzara, but also with foreign artists, maintaining close contact with the European avant-garde; he was one of the theorists of this movement, through his articles (published in *75 HP*, *Punct*, *unu*, *Contimporanul*, *Integral* – Fig. 4). The intergralist spirit was specific to the Romanian avant-garde, a synthetic direction encouraged from the beginning by Maxy, who saw the need for art to appeal to an abstract language (shapes, colors), with music as a model, renouncing the narrative and passeist character of traditional art, and for the artistic disciplines to intertwine (poetry, music, architecture, painting, dance) – a fact mirrored especially by the activity within the publication founded by him, the “modern synthesis magazine” *Integral* (1925–1928).



Fig. 3 – *Still life*, 1922. Oil on canvas, MNAR.



Fig. 4 – Right: *Contimporanul* magazine, 1924. Graphics by Maxy. Left: *Integral* magazine, 1925.

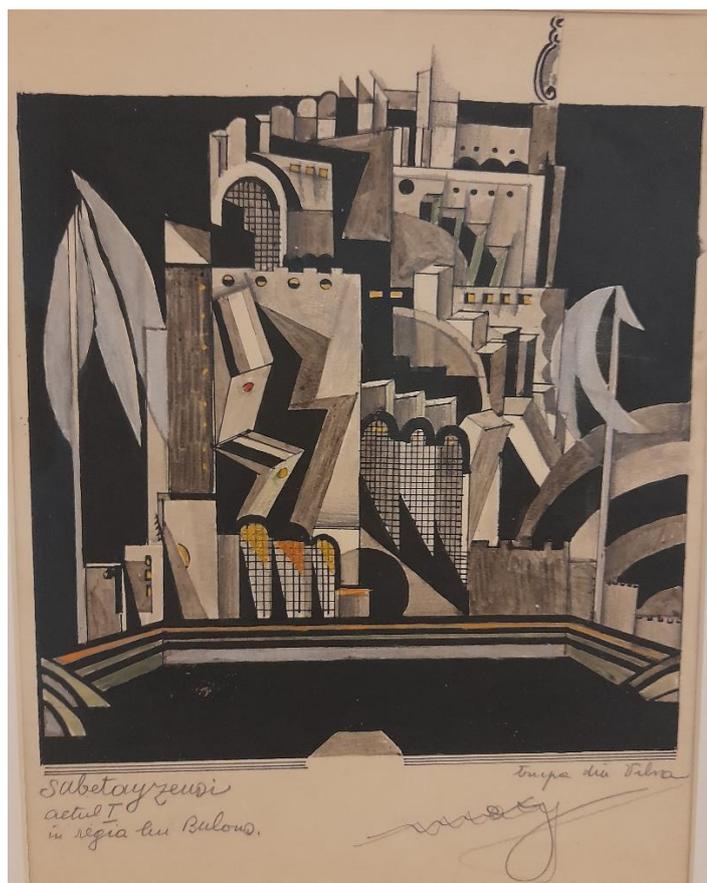


Fig. 5 – Theatrical set for the play *Shabse Tsvi*, 1st act (The Vilna Troupe, premiered on 24.02.1926, Central Theatre, Bucharest). Pencil, ink and gouache on paper, Library of The Romanian Academy.



Fig. 6 – Decorative objects, 1926–1939, “Carol I” Museum of Brăila: tea-pots (silver-plated brass, wood), vase (nickel metal), small table (wood, black laquer, brass), carpet (c. 1926, wool, cotton), small bench (wood, black laquer). Background: photo, reproduction, the showroom of the Academy of Decorative Arts, 1926, MNAR.

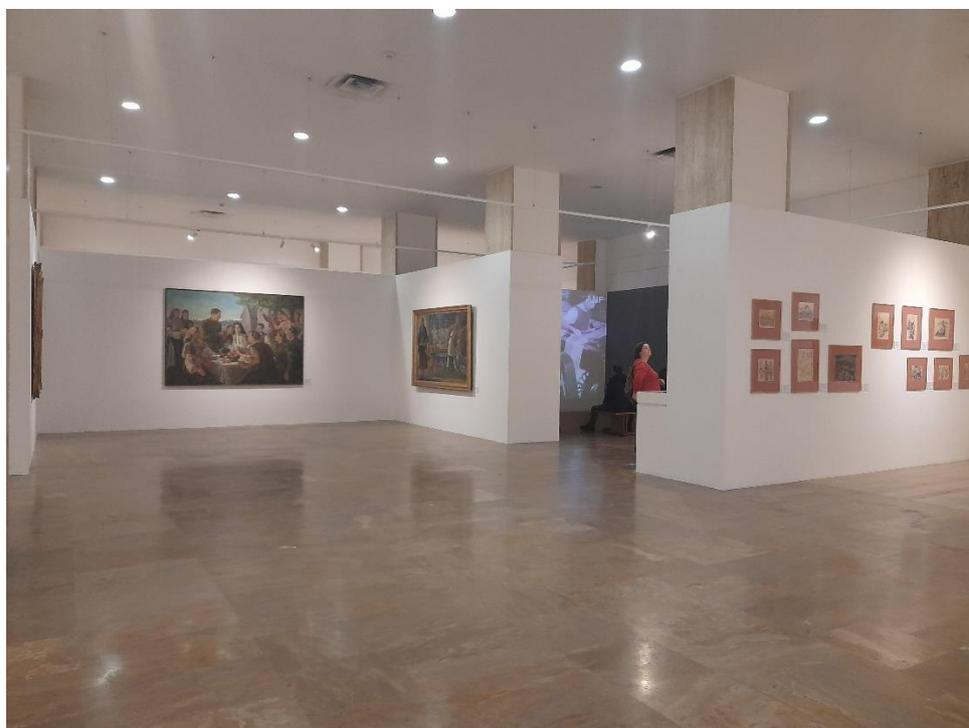


Fig. 7 – The 2nd room of the exhibition at MNAR, with works from 1948–1971.

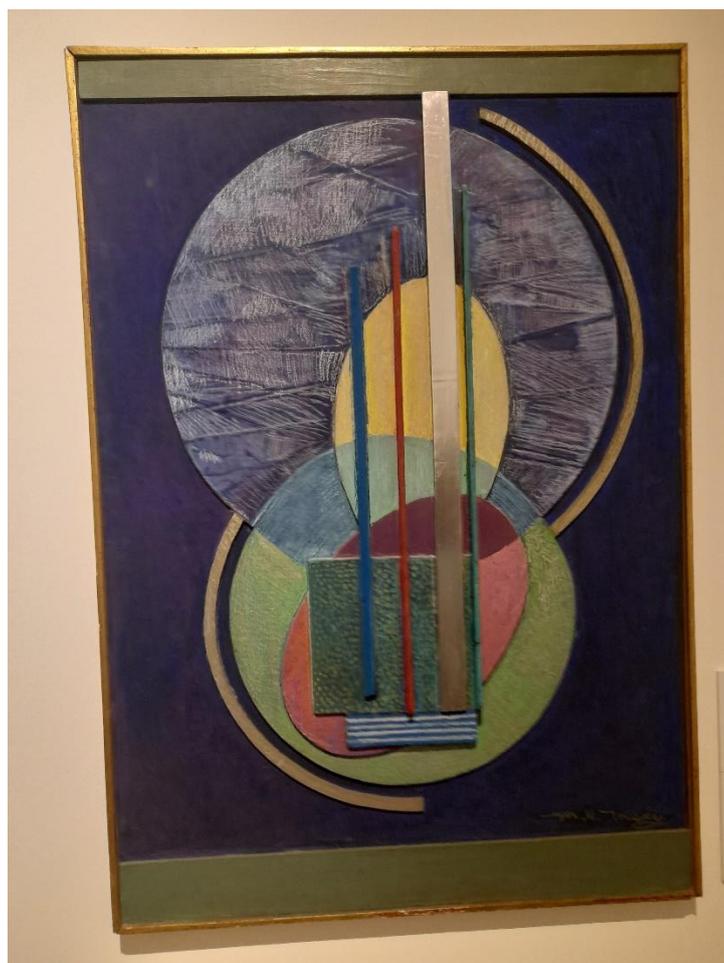


Fig. 8 – *Cityscape*, 1968. Mixed media: oil on cardboard, metal and wood, “Carol I” Museum of Brăila.

Following the exhibition course, the works of the 1930s and 1940s meant a closer approach of the artist to the figurative art, a more realistic formula, but preserving the syntheticism and daring geometrization of the representation. The social theme prevails (proletarian theme, rural theme, the outskirts of the cities, the anti-Semitic persecutions during the legionary regime), simultaneously with the public adherence to socialist ideas (the disassociation from bourgeois mentality and art, as he stated in 1931, in *unu* magazine) and enrollment in the Romanian Communist Party (1942). We mention here the works *The hurdy gurdy man* (1928), *Traveling salesman* (1929), *Cows* (1931), *Winter* (1933), *Interior* (1940, 1941), *With the parrot* (1934), *With the bear* (1934), *Work scene at the fishery* (1934), *Peasant household* (1945), *Apprentices*, *Woodcutter* (1935), *Day laborers* (1935), *Unemployed men on the bench in Cișmigiu* (1936), *Musicians*, *Chivute*, *The Boxers*, etc.

The feverish activity of the interwar period is revealed in the exhibition also through the numerous works of graphic illustration (drawing and engraving), in constructivist style, present either in their original

form or reproduced in the pages of avant-garde publications – *Contimporanul*, *unu*, and especially all the 15 issues of *Integral* magazine, or in books.

A very interesting field in the career of M.H. Maxy is the creation of avant-garde theatre scenography, collaborating with the Vilna/Vilnius Troupe (1925–1926) in Bucharest, the Caragiale Theatre led by Dida Solomon (1927), the Idiș Theatre Studio in Bucharest (BITS, 1930), the Free Theatre (1932), Jignița Theatre (1933–1934), New Theatre, Barașeum Theatre (1941–1944). In the exhibition at MNAR you can see photos of scenes from theater plays (with Maxy’s sets), and sketches of sets and costumes for the plays *Saul* (1924), *The Singer of His Sadness* (1925), *The Sentimental Mannequin* (1926), *Shabse Tsvi* – Fig. 5 (1926), *Man, Beast and Virtue* (1924), *Night in the Old Market* (1970).

Unique are the decorative objects created by M.H. Maxy (Fig. 6), from the collection of the Museum of Brăila, exhibited at MNAR – two teapots, a vase, a candlestick, a small table, a carpet, a banquette, books bound in leather. Reproduced on a large scale, we see photos from the exhibition hall (with sale) of the

Academy of Decorative Arts (1926), arranged and managed by the artist's wife – Mela Maxy, a talented decorator. We discover that Maxy was also a trailblazer in the field of design (of objects, bookbinding, metal works, textile design, furniture, decorative accessories, etc.), his creation bearing the geometrizing style of cubism and constructivism. He founded the *Integral Studio* (of Constructivist Art) in 1925 – aspiring to the model of the Bauhaus school of W. Gropius in Dessau – transformed in 1929 into the *Studio of Decorative Arts*; he led the *Academy of Decorative Arts* between from 1927 to 1929 (it had been established in 1924 by Andrei Vespremie), then he established his own studio, bearing his name. The activity of both spouses in the field of decorative arts ensured the income of the family, and brought Max Hermann Maxy international distinctions.

The second room of the exhibition includes works from 1946–1971, in the socialist realist style (Fig. 7), works with a strong propaganda tone, portraits (*Zaharia Stancu, Lenin, Geo Bogza*), and especially work scenes with several characters (*Peasant Women, Market in Petroșani, The old house in Baia Sprie, Composition – workers and peasants*, etc.), landscapes with characters (the series of works from Petroșani), festive

compositions (*Aspra Marin Petrache celebrated in her family, In these 20 years*, etc.). A series of archive photos and exhibition posters (Jiquid retrospective 1963, Tonitza 1964, Flemish Tapestry 1966, Brâncuși 1970) evoke his activity as the first director of the National Museum of Art of Romania, with a great contribution to the founding and initial organization of the museum. In 1965 was organized a Maxy retrospective exhibition at the Dalles Hall, and after this moment, the artist returned to abstract art, to the geometrizing from the beginning of his career. In the exhibition at MNAR, several decorative works, in pure colors, from the last years of his life reveal this stage of great stylistic freedom, characteristic of the avant-garde: *Cityscape* – Fig. 8 (1968), *Crossroads* (1968), *Fecund Rhythm* (1967), *Communists. Constructions* (1969), *Urmuz* (1969), *Who are the killers* (1968).

The Max Hermann Maxy retrospective organized by MNAR at the beginning of 2023 is a prestigious exhibition, relevant by recomposing a complex and complete picture of his activity, but also by revealing the undeniable influence that Maxy had in the Romanian artistic and cultural life.

Raluca Partenie

