

ALICE ISABELLA SULLIVAN, *The Eclectic and Visual Culture in Medieval Moldavia* (Visualizing the Middle Ages 15), Brill, Leiden-Boston, 2023, 487 p.

The present volume is the first comprehensive handbook on the visual culture of medieval Moldavia in an international language. Although most of the topics addressed in the book have been largely studied already by Romanian scholarship using slightly different methodologies, the volume is in part an attempt to do justice to an internationally little-known material that has long been marginalized in the more general art historical discourse. It is a distilled and easier to navigate version of the author's PhD dissertation paper in Art History, *The Painted Fortified Monastic Churches of Moldavia: Bastions of Orthodoxy in a Post-Byzantine World*, defended at the University of Michigan – Ann Arbor in 2017 and is the result of her over 10 years of interest and research on the topic. Intended for a larger audience to function as an introductory material on medieval Moldavia in relation to broader topics like cultural contacts, artistic exchange, and issues of visual eclecticism in art and architecture, the book of Alice Isabella Sullivan targets an international academic public at various career stages, medievalists and Byzantinists, and researchers in art history and cultural studies.

The interval addressed in the book comprises the century-long period spanning roughly from the fall of Constantinople in 1453 to the end of Peter Rareș's reign in 1546, but it also reviews the periods before and after this cultural and artistic momentum. The book, stresses the author, is configured around the issues of patronage exercised in the aftermath of the critical historical moments that concerned the future of Christian Eastern Europe: the fall of Constantinople in 1453, the millenarist expectations of the end of the world in 1492, and the failed Ottoman siege of Vienna in 1529 (p. 24). It aims to reveal how cultural contact and translation operated in frontier regions in moments of crisis and how, in turn, these critical moments were articulated artistically (p. 23). The volume is structured on 7 chapters comprising: Moldavia's political position and expectations after the fall of Constantinople in 1453 (Chapter 1, *Changing Landscapes*); the shifts in princely ideologies and their reflections in the sphere of art and iconography (Chapter 2, *Ideologies and Temporalities*); practices of Moldavian patronage in Moldavia and Mount Athos, in efforts to continue and integrate locally the former Byzantine model (Chapter 3, *Patterns of Patronage*); the developments in church architecture and mural decorations during the reigns of Stephen the Great and Peter Rareș (Chapters 4, *Sacred Spaces*; and 5, *Images and Rituals*); the sacred spaces and their funerary and votive dimension as envisioned by architecture, images, furnishings, and performative effects of ritual (Chapter 6,

Burials and Memory); and continuations and further developments of the Moldavian arts in the second half of the 16th and the initial decades of the 17th centuries (Chapter 7, *Traditions and Transformations*).

The book is constructed around several key-concepts. The Principality of Moldavia is described as a frontier zone with numerous vital connections at the intersection of the Greek, Slavic, and Latin political and cultural spheres, emerging as a state in the troubled South-Eastern European context of the Late Middle Ages. This shaped its peculiar, syncretic visual vocabulary, which constituted a selection from distinct visual traditions. Moldavia is seen as an intermediary region—such as Sicily, Venice, Crete, Cyprus, and regions in the Balkans, and like them, the author says, the connected region of Moldavia had an art production that may be best described as 'eclectic' with respect to the attitude towards sources (p. 14). Eclecticism underscores "the complexity of surface appearances and cultural processes", as explained by the author in the introduction to her volume of collected studies *Eclecticism in Late Medieval Visual Culture at the Crossroads of the Latin, Greek, and Slavic Traditions* (edited by Maria Alessia Rossi and Alice Isabella Sullivan, De Gruyter, Berlin, 2022, p. 20), and it is the Moldavian complex situation that she addresses in the present book to explain the composite character of its art and architecture production.

Moldavia started as a peripheral region of the Byzantine Empire transformed in the post-1453 Eastern Europe into a center that served as a crucial Christian frontier against the Ottoman threat and as a protector and patron of Orthodoxy (p. 112). Alice Isabella Sullivan is among those historians that favors an "imperial concept" in the Moldavian rule, an idea which is still heavily debated as to its real extension, agency, and its accommodation with the actual vassal situation of the state. The author states, it was during Stephen III the Great's reign that the imperial title (*tsar*) was adopted in Moldavia (p. 12) and his reign marked a moment when the Byzantine "imperial idea" acquired new dimensions, directly tied to the fall of the Byzantine Empire and the Ottoman expansion. This prompted the emergence of the distinctly Moldavian visual vocabulary in art and architecture, which began with the imposing projects from the second half of the 15th century under the direct patronage of Stephen III (p. 4).

The paramount conceptual framework through which the visual culture of Moldavia is addressed in the book is stylistic eclecticism. A. I. Sullivan understands eclecticism

as an intentional, consciously assumed selection process (p. 14). She dismisses other concepts like hybridity and entanglement on the grounds of their deficiency in autonomy, agency, and selection criteria: “the terms ‘hybridity’ and ‘entanglement’ fail to account for local processes of acceptance, transformation, and rejection as evident in Moldavian art and architecture” (p. 14; cf. *Eclecticism in Late Medieval Visual Culture*, p. 19). However, one of the main issues that accounts for the dichotomy of eclecticism vs. hybridity is the origin and formation of the artists and builders that worked on the Moldavian sites, which is a topic that we still know little about. In fact, without proper information about the master builders, we cannot assess whether all these elements were consciously assumed and selected by patrons or advisors or if they were the mere result of the origin, training, and artistic practices of the craftsmen. While eclecticism is a conscious stylistic choice, hybridization is the natural result of repeated contacts, knowledge exchange or longer cohabitation and shared tastes. For instance, the workshop practices in the region, among the presence of stone cutters from among Transylvanian Saxons, may account for the inclusion of Gothic elements in Moldavian architecture via Transylvania. It is also possible that, for Moldavians, the Gothic elements did also possess a symbolic value (p. 232), a sense of cultural or political prestige, but unfortunately this is an issue that we can only speculate upon.

Secondly, the discussed examples of intermediary regions cannot be fully considered as manifestations of a shared phenomenon, given that their situations were very diverse: some of the intermediary regions were under a foreign rule, or a rule of different religious confession (Venetian, or Byzantine, like Cyprus or Sicily), some kept a foreign vassalage (Moldavia, to Hungary and Poland), other were satellite states (Georgia, Armenia), or were sovereign but were nonetheless lacking proper master builders (Serbia), while others were cosmopolite centers that were consciously sharing a more hybrid accommodation of styles, like the Central Europe, between Gothic and Italianate (cf. p. 230), or Venice, between Romanesque and Byzantine. The author expands the notion of eclecticism also to Kievan Rus’ and Muscovite Russia – “all regions at the intersection of various cultural spheres, experiencing the appropriation and translation of select elements from distinct artistic and architectural traditions alongside local developments” (p. 229). But is Muscovy, or Moldavia for that matter, eclectic in the same manner that Cyprus or Sicily are? “The Moldavian cultural plurality, primarily facilitated through objects and people traveling between disparate places, resembles the eclecticism embraced in the artistic sphere in regions such as Moscow, Venice, Cyprus, and Crete, as well as Georgia and Armenia – all prominent centers that, too, forged certain connections with the Byzantine and Arab worlds and with the cultures of Western Europe at various moments throughout their histories” (p. 234). To this eclecticism constellation, we should also add the situation of the post-Byzantine

provinces under Ottoman dominance. Nevertheless, perhaps more important is that various aspects of these religious monuments are of a local character as well – especially those in Moldavia, Russia, Georgia or Armenia. Their local characteristics seem not to be taken over by the international and cosmopolite features of eclecticism, a fact also stressed by the author: “In both the Moldavian and the Muscovite churches, visual eclecticism of the royal commissions developed alongside local traditions, but the element of the local (with deep roots in Byzantine forms) remained strong” (p. 232). We must also consider that ethnicity and religious confession were fairly homogeneous in Moldavia and that its artistic production was entirely the result of indigenous patronage, which makes the issue of its eclecticism to be more nuanced. Perhaps we should see the Moldavian attempts from the 15th to the mid-17th centuries of blending different artistic traditions in original constructs, as attempts to pave their own venue within the visual culture without succeeding completely – but ever trying, nonetheless – to develop a proper style.

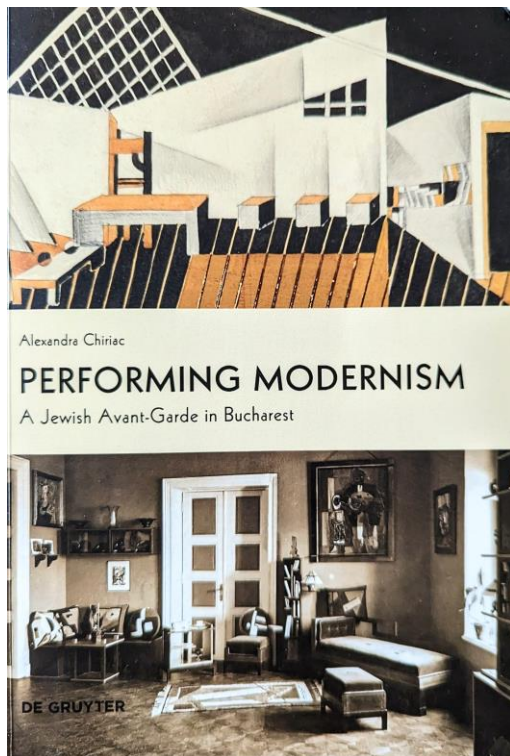
The book has the merit of presenting an integrated analysis of the corpus of Moldavian monuments, meaning that the distinctive architecture of the buildings is analyzed in relation to their liturgical and paraliturgical activities, the iconographic programs of the paintings, the light effects, the acoustics of the spaces, and the more ephemeral effects of performativity and materiality experience. The author joins Fr. Gabriel Herea in viewing Moldavian churches as complete semantic entities, total works of art (p. 21). The visual analyses are structured around the concept of performativity. Most of these issues are addressed in Chapter 5, which is an essay at an introductory level on the nature and function of the iconostasis, the central visual experience of the Eucharist, and sensorial perception of the divine through light atmosphere and the polychrome icons. Perhaps deeper analyses of this sort need to be done further on this material.

The Conclusions chapter is a recapitulation of the main ideas and methodology of the book. The volume is completed by an extensive Bibliography and Index.

The handbook has the style of a manual, it is descriptive and explanatory, it describes and explains the terms, the processes, and the cultural phenomena as for non-specialists or students. The bibliographical footnotes are reduced in quantity and number in order not to make the navigation of the text difficult, and publications in international language are usually cited. For the Romanian audience, the value of the handbook resides in the fact that it embeds visual culture and art in an explained historical context and treats the diverse visual material in an integrated manner, which Romanian art history treatises or monographs, concentrated on classifications and object analyses, usually fail to do. For the international community, it is a useful synthesis on the main issues of Moldavian medieval art and a reference starting point for further research.

Elisabeta Negrău

ALEXANDRA CHIRIAC, *Performing Modernism. A Jewish Avant-Garde in Bucharest*



The interwar period of the twentieth century was fruitful for the visual arts in Romania, particularly for avant-garde art, design, and performance. To rediscover and recontextualize the interwar avant-garde movement in Romania, since the 1990s scholars have primarily spotlighted the visual arts and artists like Marcel Iancu and Victor Brauner (both internationally recognized beyond Romania) whose avant-garde magazines reveal a multitude of production and reception of avant-garde art within the framework of the history of the European avant-garde. Yet, there is much more to the avant-garde in Romania than just those artists and just those magazines, as Alexandra Chiriac convincingly attests in her book *Performing Modernism: A Jewish Avant-Garde in Bucharest*. Chiriac's depth of research is commendable as she constructs an interdisciplinary study about Romanian avant-garde design and performance—a study that reveals the high degree of intellectual and artistic collaborations and experimentation occurring in applied arts and avant-garde theater, most notably among Jewish artists, during the 1920s and 1930s in Bucharest.

The book is divided into two parts, with the first part examining the Academy of Decorative Arts established in Bucharest in 1924 and the second part examining the theatrical activities of the renowned

Vilna Troupe that maintained a presence in Romania's capital between 1923 and 1927. What may at first seem like two separate institutions that operated distinctly from each other, Chiriac manages to weave the Academy of Decorative Arts and the Vilna Troupe together through two figures, Andrei Vespremie and M.H. Maxy, whom Chiriac positions as leaders of avant-garde design and performance. Vespremie and Maxy's work with the Academy of Decorative Arts, as well as Maxy's work with the Vilna Troupe and other theatrical performances, propelled applied arts education, showroom designs, stage and costume designs (among many others) into uncharted, exciting territory in a country in which the arts were mired to nationalistic identities and stagnant, traditional styles.

The nationalist identity discourse that was so prevalent during interwar Romania excluded avant-garde artists because of their Jewish origins. In the book's introduction, Chiriac explores the artists' Jewish identities and the term Jewish avant-garde (opting instead for the term the Bucharest avant-garde), being careful not to impose a Romanian identity on Vespremie and Maxy while also being careful not to impose a definitive Jewish identity on them either. Nevertheless, as Chiriac affirms, it is evident that Maxy and Vespremie embraced their Jewish identity in their theater and design work and were financially supported by Jewish patrons, such as philanthropist Heinrich Fischer-Galați, as they operated within "transnational Jewish networks" that shaped modernism and the avant-garde in Romania.¹

The main financial source for the Academy of Decorative Arts, which constitutes chapters two through four, came from Heinrich Fischer-Galați, with Vespremie in the role of the academy's director for the first three years until Maxy took over the role in 1927 upon Vespremie's relocation to Latvia. Some of the book's most rewarding passages derive from Chiriac's investigation of the academy's artistic output, curriculum, and neglected history that placed Maxy at the forefront of the academy's achievements, despite evidence that points to Vespremie as the academy's first and foremost innovator of avant-garde design. Chapter two follows Vespremie's education at the Schule Reimann, the School of Art and Design in Berlin where Vespremie studied and later continued his affiliation with the school by working at the Reimann Studio prior to the launch of the Academy of Decorative Arts in Bucharest. Schule Reimann's mission was to prepare students for commercial work in industry. Chiriac argues that the academy's structure and curriculum were based on Schule Reimann's curriculum and not on the Bauhaus—contrary to popular belief—because, for example, both

the academy and Schule Reimann offered classes in topics such as typography, graphic lettering, and book illustration. This was a much more comprehensive curriculum than the one at the Bauhaus. Maxy promoted the academy's exhibitions and classes in his magazine *Integral* and falsely promoted himself later in life as the one who was alongside Vespremie since the academy's inception. However, Chiriac makes a convincing case that Vespremie modeled the academy from its beginning, based on his experience at Schule Reimann and Reimann Studio.

A significant factor that contributed to Maxy overshadowing Vespremie in the historical account of the Academy of Decorative Arts—which Chiriac disproves—is the confusion regarding the authorship of objects produced at the academy by Maxy and Vespremie. For instance, in chapter three, in which Chiriac outlines the workshops offered at the academy, one learns that the design of the academy's new logo from 1926 was originally attributed to Maxy when it may have been Vespremie's logo design, due to the incorporation of blank space into the "compact and geometric" design and the intricate details that recall the skills and style of Schule Reimann.² In regards to the academy's metalworks, Chiriac's meticulous research and study of objects like the fruit bowls and trays housed at the Ion Minulescu (a patron of the academy) Memorial House and the Brăila Museum in Romania reveal important and unexpected insight into Vespremie's talent at creating elegant forms in metalwork that went largely unacknowledged and misattributed to Maxy. The book's first part ends with a discussion in chapter four of the academy's commercial section led by Mela Brun-Maxy, who was instrumental in "the birth of modern design showroom in Bucharest."³ With significant experience in interior design, Mela Brun-Maxy arranged paintings, cushions, and carpets in the academy's showroom as a "total work of art" meant to present prospective clients with a modern interior living space.⁴

For a seamless transition between the two parts of the book, Chiriac references the storytelling technique in performance with her chapter called "Intermission," which explores the "anti-performative" bias in the field of art history, wherein scholars often equate performance with "artificiality" rather than authenticity, as though performance has no place in the study of the avant-garde.⁴ Chapter six and chapter seven demonstrate that theatrical performances, in their cubist and constructivist-inspired stage and costume designs (created by Maxy) and rejection of illusionism, were substantial to the growth and quality of Bucharest's interwar artistic scene. The task of capturing through writing the energetic actions, dialogue, and settings of theater is difficult. However, Chiriac accomplishes the task with meticulous descriptions and an array of information on the performances staged by the Vilna Troupe and the performances staged by Dida Solomon Callimachi's Caragiale

Theater and Iacob Sternberg's Bukarester Idishe Theater Studio (BITS)—two institutions that aimed to fill the space of avant-garde and Jewish theater left by the departure of the Vilna Troupe.

The play "Shabse Tsvi," directed by the famed Jewish actor and director Joseph Buloff, was Vilan Troupe's first staged production in Bucharest in 1926. It was a success with the audience and critics. In the book, photographs by Romanian photographer Iosif Berman of the "Shabse Tsvi" production are juxtaposed with Maxy's highly finished drawings of the production's stage design, bringing forth for the reader a clearer vision of how the performance looked at the time of its staging. The unique photographs of "Shabse Tsvi" derive from the Joseph Buloff Jewish Theater Archive at Harvard's Widener Library, which is an unexpected discovery that illustrates how the avant-garde movement in Romania took part in transnational, artistic exchanges. Buloff later restaged "Shabse Tsvi" in Chicago in 1927 at the Jewish People's Institute of Chicago, with Maxy's original set and costume designs.

Maxy's work on "Shabse Tsvi" and other performances attest to his commitment to what Chiriac refers to as the "scenic cube," a concept from German avant-garde theater "which incorporated the actors and the décor into one plastic image that could be manipulated according to dramatic requirements."⁴ The addition of modernist architecture, flat backdrops, and colorful, geometric forms for the creation of a theatrical stage environment united in these design elements recall the avant-garde art and graphic design of Maxy and avant-garde artists in the pages of Romanian avant-garde magazines. Thus, the performances were another outlet for avant-garde experimentation that paired superbly with the rest of avant-garde activities in Bucharest. With that said, performances like "Shabse Tsvi," as well as "The Sentimental Mannequin" and "A Night in the Old Marketplace" that Chiriac also covers in her book, were uniquely positioned to expand the reaches of the avant-garde, just as the Academy of Decorative Arts did, into a transnational space that thrived on the intersections of artistic practice, identities, and politics around a predominantly Jewish network of artists, designers, actors, and directors.

Performing Modernism: A Jewish Avant-Garde in Bucharest is a rigorously researched, excellent study of avant-garde design and performance during one of Romania's most productive periods of cultural and artistic production. The book is a welcomed resource for scholars who wish to continue the exploration of this productive interwar period and of figures like Vespremie who ended up as an educator in Latvia at several Jewish schools

before he was murdered in the Kaiserwald concentration camp between 1943–1944. Chiriac has researched and written an invaluable book that crucially expands and enriches the fields of art history, design history, theater history, and

performance studies with the captivating, underappreciated history of Vespremie and Maxy.

Amelia Miholca

¹ Alexandra Chiriac, *Performing Modernism: A Jewish Avant-Garde in Bucharest*, De Gruyter, 2022, p. 23.

¹ *Ibidem*, p. 79.

¹ *Ibidem*, p. 90.

¹ *Ibidem*, p. 98.

¹ *Ibidem*, p. 118.

¹ *Ibidem*, p. 132.

Notes

CRISTIAN-ROBERT VELESCU, *Preavangardă și avangardă. Transformări caleidoscopice în arta începutului de secol XX. (O încercare de arheologie culturală)*

[Pre-avant-garde et avant-garde. « Transformation caléidoscopique dans l'art du début du XX^{ème} siècle. Un essai d'archéologie culturelle]

Cristian-Robert Velescu se propose de présenter avec des arguments issus de ses lectures, de sa riche culture, des archives et de sa pratique professorale concentrée sur le début du XX^{ème} siècle, les courants d'avant-garde et ce qui les a précédés, comme il l'annonce dans le titre sous le terme de « pré avant-garde » ou, plus souvent dans le contenu de son ouvrage : « proto avant-garde ». Son intention est de démontrer que, malgré la volonté d'un Marinetti, d'un Tzara ou d'un Breton d'ignorer et même de rejeter la tradition, le fond culturel existant jusqu'à leurs manifestations est à la base de leur pensée. On ne peut pas s'opposer au passé et en faire table rase sans le connaître, sans l'avoir assimilé. Et l'exemple le plus pertinent que l'auteur donne est Brancusi, son sujet de recherches depuis des décennies, qui, malgré son détachement de Rodin afin de trouver sa propre voie vers la modernité, a toujours gardé un lien très fort avec le maître de Meudon et aussi avec la culture classique transmise en partie par le secrétaire de ce dernier, l'helléniste Mario Meunier. Cristian Velescu est l'auteur de plusieurs ouvrages sur Brancusi et sur l'avant-garde : *Brâncuși inițiatul* (Bucarest, 1993), *Brâncuși alchimist* (Bucarest, 1996), *Conceptele poetice ale lui Constantin Brâncuși* (Bucarest 1999), *Formă și semnificație în arta modernă* (Bucarest, 2002), *Victor Brauner d'après Duchamp* (Bucarest 2007), *Avant-gardes et modernités : Brancusi, Duchamp, Brauner, Voronca, Tzara & comp.* (Bucarest, 2013), *Autour de l'atelier de Constantin Brancusi : chemins des modernités, chemins des avant-gardes* (Bucarest 2015), *Rodin, Meunier, Brancusi și cultura clasică* (Bucarest, 2016). Tous ces ouvrages constituent la base d'une réflexion plus approfondie sur l'interpénétration des courants littéraires et artistiques, malgré leur effort de conserver leur identité.

« Il n'y a que le contraste qui nous relie au passé » déclarait Tristan Tzara dans le *Manifeste*

Dada de 1918, annonçant avec radicalité la décision de l'avant-garde historique de se débarrasser du passé, de marquer le point zéro, comme le début d'une nouvelle création originale, puissante. Mais l'auteur de cet ouvrage annonce dès son introduction l'hypothèse « de la perméabilité et de l'osmose de l'avant-garde » : les représentants de chaque courant affirment leur indépendance par rapport au courant précédent. Analysant attentivement leurs discours, il révèle la similitude des concepts qui sont soumis à des regards différents. C'est ainsi qu'il constate que le hasard régit la pensée des promoteurs du dadaïsme et aussi du surréalisme comme il résulte des deux manifestes : *Manifeste sur l'amour faible et sur l'amour amer* de Tzara et le *Manifeste du surréalisme* (1924) dans lequel André Breton souligne le rôle de « moteur » de l'activité créatrice et qui conduira à la genèse du poème surréaliste. L'auteur s'applique à tracer très clairement les différences entre ces manifestes malgré ce fil conducteur commun indiqué avec habileté et discernement. Ainsi, décryptant tous les manifestes fondateurs : futuriste, dadaïste et surréaliste, il se propose de nuancer les déclarations radicales et révolutionnaires des représentants dans leur élan de changement. Nuance bienvenue parce qu'on observe une fluidité entre ses manifestes malgré l'opposition totale voulue par les créateurs. Cristian Velescu s'emploie à démontrer l'interdépendance de ces courants, en s'appuyant sur les déclarations-mêmes des représentants, à l'exemple de Richard Huelsenbeck qui affirmait : « le dadaïsme ne serait rien d'autre que du futurisme, mais aussi du cubisme, présentés au public par un habile monteur ».

Velescu se propose aussi d'éclaircir la différence entre modernité et avant-garde souvent présentés

ensemble ou même confondues : sa réflexion sur ses deux termes, qui renvoient tous les deux au rapport à la tradition, l'amène à conclure que « tandis que l'avant-garde ignore la tradition si elle ne l'altère pas vraiment, la modernité, plus tempérée, s'appuie sur elle. »

Le rôle particulièrement important de Guillaume Apollinaire dans « l'osmose » entre les trois courants, qui, « glissant entre le cubisme et le futurisme, s'est fait reconnaître le potentiel dadaïste », est largement traité avec maestria dans un chapitre portant ce même titre. La personnalité complexe d'Apollinaire, poète, critique d'art, collectionneur d'art contemporain et exotique, règnera même après sa mort en 1918 sur les mouvements d'avant-garde. Picabia, admirateur et proche compagnon d'Apollinaire, allait publier dans le troisième numéro de la revue *Dada* dans lequel Tristan Tzara a lancé son célèbre manifeste, un précieux hommage : « Sa mort me semble encore impossible. Guillaume Apollinaire est un des rares qui ont suivi toute l'évolution de l'art moderne et l'ont complètement comprise. Il l'a défendu vaillamment et honnêtement parce qu'il l'aimait comme il aimait la vie et toutes les formes nouvelles d'activité. »

Apollinaire, parti trop tôt pour avoir pu participer à ces mouvements, est pour l'universitaire roumain le motif autour duquel il construit son argumentation sur « l'osmose » des courants d'avant-garde et plus particulièrement sur leur origine. L'ombre d'Apollinaire règnera sur toute la modernité comme une autorité et règne aussi raisonnablement sur la démonstration de Cristian-Robert Velescu. Une place importante, largement commentée, est accordée à la danseuse et poétesse Valentine de Saint-Point dont le trajet spirituel est largement présenté, en parallèle avec celui d'Apollinaire.

Dans la continuité de son argumentation sur « la fluidité » des courants au début du XX^{ème} siècle, l'auteur accorde une place importante à la présentation de la scène artistique parisienne d'avant et après la guerre : le néo-symbolisme, le modernisme et l'avant-gardisme. Sur la scène artistique parisienne, la modernité s'identifie parfois à « l'École de Paris » dont les représentants ne se sont pas constitués dans une vraie école – ils venaient la plupart de toute l'Europe et se retrouvaient à Paris se nourrissant plutôt des artistes postimpressionnistes tel Cézanne qui leur permettait

de s'ancrer dans une certaine tradition et de constituer des courants tels le fauvisme ou le cubisme, ou de découvrir leurs propres voies, comme Modigliani, Soutine, Brancusi ou Archipenko.

Particulièrement brillante est la présentation du groupement de la rue Delta installé dans l'immeuble mis à disposition par le docteur Paul Alexandre, le mécène de Modigliani, qui a encouragé des artistes de tous horizons à se manifester sous forme d'expositions, de concerts, de débats et a soutenu le bal annuel des étudiants des Beaux-Arts, manifestation connue sous le nom de « Quat'z arts ». L'auteur analyse en parallèle le groupement de la rue Delta avec le « phalanstère » de l'Abbaye de Créteil qui venait de s'éteindre au moment où le premier se formait. Certains représentants de l'Abbaye se retrouvent dans les manifestations de la rue Delta, une preuve de plus à l'appui de sa démonstration concernant l'échange permanent qui s'établit entre les courants, les mouvements et orientations artistiques et littéraires. C'est d'ailleurs avec le chapitre « Le futurisme abbatial » qu'il clôt son ouvrage. Très peu de documents sur l'Abbaye de Créteil nous sont parvenus pour avoir une image cohérente de toutes leurs idées appliquées dans leurs écrits et dans leur production artistique. Cristian-Robert Velescu a creusé avec habileté le peu d'archives qui restent encore dans un fonds, pas complètement rendu public, afin de marquer une étape importante, si ce n'est pas la première du début du XX^{ème} siècle, dans la création collectiviste. Quelques photos d'archives éparpillées dans des publications et sur internet ne suffisent pas à identifier tous les représentants de cette entreprise incroyablement moderne. Il est souligné la contribution des femmes qui étaient présentes et auxquelles les membres de l'Abbaye attribuaient un rôle important dans la création.

Le dense ouvrage de Cristian-Robert Velescu se présente comme une encyclopédie des courants modernistes du début du XX^{ème} siècle soutenue par un riche appareil critique, accompagnée d'illustrations, certaines inédites, qui méritent plus de précisions sur leur provenance. Il serait sans doute utile si l'auteur qui a consacré toute sa vie à l'étude de cette riche période nous proposait aussi un ouvrage plus synthétique de nature à mettre en valeur l'originalité de sa contribution, le préparant à une traduction destinée à un public plus large.

Doïna Lemny

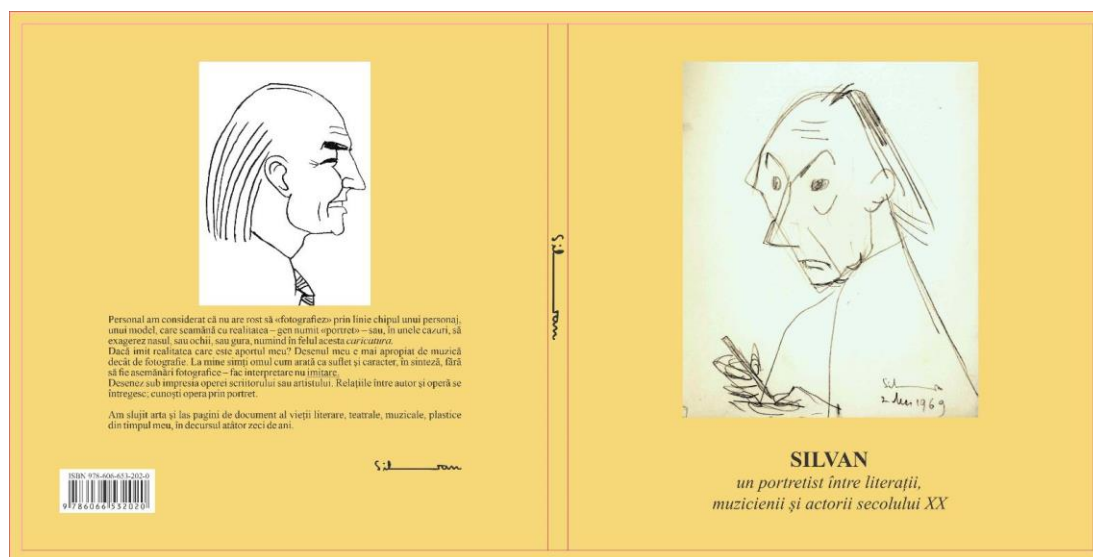
Adrian-Silvan Ionescu (coord.), *SILVAN: un portraitiste parmi les lettrés, les musiciens et les acteurs du XX^e siècle*, Musée d'Art de Craiova, 2023, 144 p. + ill.

Grâce aux efforts de son fils, Adrian-Silvan Ionescu, la mémoire et l'œuvre de ce grand artiste du portrait ne sont pas oubliées. Et, avec une fréquence louable, son nom figure à l'affiche de nouvelles

expositions – même s'il ne s'agit pas d'une rétrospective de grande envergure, comme il serait souhaitable – ou dans un volume abondamment illustré. Comme dans ce cas.

Préoccupé par cette mémoire et par l'héritage graphique de Silvan (architecte et, surtout, portraitiste; 1909–1999), qui pourrait constituer l'objet de nombreux albums d'histoire illustrée de la littérature, de la musique ou de la dramaturgie nationale, son fils affectueux a fait de généreuses donations à des musées du pays ou même de l'étranger tels le Musée National de Cotroceni, le Musée National d'Art Contemporain, le Musée

National d'Art de Moldavie de Kichinev et, récemment, le Musée d'Art de Craiova. Si les trois premières institutions ont bénéficié d'une sélection plus générale de visages d'écrivains, de critiques, de musiciens, d'acteurs de théâtre et de film ou de collègues plasticiens, la dernière a opté surtout pour des figures de personnalités culturelles-artistiques locales, auxquelles on a ajouté quelques-unes qui ne sont pas liées à Craiova ou à l'Olténie.



Parmi les 40 œuvres offertes au musée de Craiova, qui se joignent à une autre série de portraits d'acteurs et de lettrés présente déjà dans la collection, se trouvent des portraits de personnalités, telles que Brancusi dans 5 hypostases différentes (l'un des ouvrages étant une aquarelle), Ion Țuculescu, Alexandru Macedonski, le dramaturge Ion D. Sârbu, le poète Nicolae Milcu, le publiciste et fondateur de la revue *Ramuri* Constantin Șaban-Făgețel, l'écrivaine pour enfants et directrice de la Fondation « Alexandru et Aristia Aman », Elena Farago, le professeur et fondateur de la Filiale des Archives de l'État de Craiova (dont il a été le premier directeur) aussi bien que des *Archives d'Olténie*, Constantin D. Fortunescu, le prêtre folkloriste Gheorghe Dumitrescu-Bistrița, fondateur de la revue *Izvoarașul* (*La petite source*), l'angliciste et scénariste Mihnea Gheorghiu (traducteur de Walt Whitman), le poète et dramaturge Marin Sorescu, le graphiste et scénographe Benedict Gănescu, le caricaturiste Eugen Taru, le peintre Spiru Vergulescu, l'acteur et chanteur Tudor Gheorghe. Il y a ensuite les ouvrages qui ne représentent pas des personnes pour lesquelles l'Olténie est un « pays » d'origine ou d'adoption : les peintres Theodor Pallady, Iosif Iser, Lucian Grigorescu, Corneliu Baba, Alexandru Ciucurenu, Ion Bitzan, Octav

Grigorescu, les graphistes Cik Damadian, Gheorghe Ivancenco, Ion Popescu-Gopo (cinéaste, aussi, au-delà de ses qualités d'excellent dessinateur et auteur de dessins animés), les sculpteurs Ion Jalea et George Apostu, le critique d'art Nicolae Argintescu-Amza. Tous ces ouvrages ont fait partie d'une exposition ouverte dans la Salle des Miroirs du Musée d'Art de Craiova, entre le 11 mai et le 19 juillet 2023.

Le volume bénéficie de la reproduction sur toute une page, avec une légende simple, de tous les ouvrages, suivie par les pages avec leurs fiches complètes. A côté de l'actuelle donation, on trouve également, dans ce volume, les autres ouvrages de Silvan du patrimoine du musée (des portraits d'acteurs, d'écrivains, de musiciens et deux émouvants autoportraits), au total 85 planches, beaucoup en couleurs. Alfred Schupler, photographe talentueux et brave correspondant de guerre avec un palmarès impressionnant en Serbie et en Ukraine, s'est occupé du stylisme du livre.

Le volume débute par un texte du coordinateur, intitulé *L'Olténie dans l'âme*, dans lequel le fils parle de l'affection profonde qui liait Silvan aux contrées de sa naissance et de son enfance, sur le domaine appartenant à la famille de sa mère, même s'il a passé plus d'un cinquième de sa vie à Ploiești

ou dans la zone pétrolière du département de Prahova, vu que son père était ingénieur dans le secteur pétrolier, et le reste à Bucarest. On met en évidence la sympathie de l'artiste pour certains fils de l'Olténie, tels que Tudor Arghezi, Marin Sorescu, Spiru Vergulescu, Amza Pellea, Coca Farago. On trouve dans ce texte-préface, également, beaucoup de portraits moins connus des personnalités mentionnées ci-dessus.

Le fils de Silvan évoque également quelques souvenirs de son père et les chercheurs intéressés par l'œuvre de Brancusi vont apprendre, par exemple, comment Silvan a découvert que, dans le bureau de l'archéologue Constantin Nicolăescu-Ploșor, directeur du musée de Craiova, la célèbre sculpture *Le Baiser*, était cachée derrière la porte, et comment, lorsqu'il a demandé des détails, le directeur avait évité de donner une réponse et poussé la porte grande ouverte contre le mur, afin de mieux cacher cette œuvre de l'art moderne. Cette histoire date des années '50. Adrian-Silvan Ionescu insiste sur l'amitié née entre l'auguste Arghezi et le jeune architecte Silvan, lorsque le poète lui avait demandé de l'aider à réparer sa maison, rue Mărtișor à Bucarest. Il y a donc dans ce volume quelques fragments des mémoires de l'artiste, mémoires qui attendent toujours d'être publiées pour révéler un monde depuis longtemps révolu.

Le volume est complété par une chronologie détaillée de la vie et de l'activité de l'artiste, également illustrée, et finit par une bibliographie sélective.

Vu que récemment j'ai commenté l'œuvre de Silvan à l'occasion de la parution du précédent volume édité par le Musée National de Cotroceni (voir SCIA, AP, tome 11, 2021, p. 229-231), je ne vais pas revenir sur l'analyse en termes d'art plastique ou sur la biographie. Je veux seulement donner libre cours à mes souvenirs et évoquer, brièvement, mes rencontres avec « Monsieur l'architecte », lorsque je rendais visite à son fils, mon bon ami depuis toujours. Monsieur l'architecte nous rejoignait souvent et, dans la plupart des cas, il monopolisait la conversation parce qu'il avait toujours quelque chose d'intéressant à dire, il avait connu tant de monde et avait côtoyé la fine fleur roumaine ! Il ne se répétait jamais et disait toujours des choses intéressantes, inédites, y compris des blagues qui circulaient parmi les intellectuels de l'entre-deux-guerres ou des farces des lettrés qui fréquentaient la Maison des écrivains « Mihail

Sadoveanu ». Il me mettait en valeur en m'appelant « Monsieur Aurică », ce qui me flattait car je n'avais pas l'habitude de telles honneurs, j'étais, pour tous, Aurică, tout simplement, ou « Aurică, mon pote » !

Vu que le fils était totalement désintéressé par la politique locale ou mondiale du jour, monsieur l'architecte voulait que je lui fasse part des dernières nouvelles et des opinions qui circulaient dans la ville. On parlait longtemps, ce qui agaçait Adrian-Silvan qui préférait d'autres sujets, la photographie, les livres ou les westerns. Interlocuteur spirituel, avec des opinions claires sur l'état des choses au pays et dans le monde, Silvan sénior était désireux d'apprendre des nouveautés et d'être informé, car à cette époque-là il n'avait pas encore la télé. Pendant la conversation, il m'observait et crayonnait mes traits sur quelque bout de papier. Sa main inquisite traçait des lignes élégantes, sûres qui définissaient non seulement la physionomie, mais aussi l'état d'esprit du modèle, que ce soit une grande personnalité ou un anonyme vu dans un arrêt du tram ou devant la table d'un restaurant et dont il savait qu'il n'allait plus jamais revoir le visage.

Même s'il était octogénaire, il était toujours attiré par le jeu, le spectacle, car dans sa jeunesse il avait suivi les cours de l'École de Film de Jean Georgescu et, dans son adolescence, il avait eu dans la tête de devenir acteur. Par conséquent, au carnaval populaire *D'ale Bucureștilor*, organisé pendant les dernières années du XX^e siècle par les acteurs Mircea Diaconu et Diana Lupescu dans le Vieux Centre de Bucarest, il nous accompagnait, son fils et moi, habillé, lui aussi, d'une redingote et coiffé d'un haut de forme (de la vaste collection de son fils). On se promenait, bras dessus-dessous, en rigolant, dans la rue Lipscani, aux alentours de l'ancienne Cour princière tout comme les *craï* (bohèmes) de Mateiu Caragiale.

Silvan, c'était ça : un grand maître de son art, un homme communicatif, comique, ironique ou sarcastique, selon le cas, mais avec, au plus profond de son âme, de bons sentiments généreux.

La parution du volume *SILVAN : un portraitiste parmi les lettrés, les musiciens et les acteurs du XX^e siècle* fait honneur au Musée d'Art de Craiova et met en circulation les portraits de personnalités de la plume, du pinceau ou bien du clavier et des cordes qui, autrement, conservés dans des dossiers ou dans les entrepôts des musées, pourraient rarement être admirés sur les cimaises.

Aurelian Stroe