

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

ART ET HISTOIRE. LE PATRIMOINE CULTUREL ARTISTIQUE ET L'HISTOIRE DES ROUMAINS

Discours de réception à l'Académie Roumaine prononcé par l'académicien Marius Porumb

Le 9 octobre 2024, le prestigieux historien de l'art Marius Porumb – qui a été pendant 30 ans (1994–2024) directeur de l'Institut d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Cluj-Napoca – a prononcé un brillant discours de réception à l'Académie, intitulé «Art et histoire : Le patrimoine culturel artistique et l'histoire des Roumains».

Le président de l'Académie Roumaine, l'académicien Ioan Aurel Pop, a donné une réponse impressionnante au discours, soulignant en même temps qu'un tel événement est une véritable célébration pour le haut forum culturel et scientifique du pays. Il n'a pas oublié de préciser que le mercredi, 9 octobre, est aussi la date anniversaire du prestigieux historien d'art.



Fig. 1. – Les académiciens Ioan-Aurel Pop et Marius Porumb.

À l'occasion de la manifestation dans la Grande Salle de l'Académie Roumaine, la présidente de la section Arts, Architecture et Audiovisuel, l'académicienne Cornelia Sabina Ispas, a fait un émouvant éloge à son collègue Marius Porumb. Le

public nombreux, composé de personnalités distinguées de l'Académie Roumaine, de professeurs universitaires renommés et de gens de culture de Bucarest, a récompensé les interventions des prestigieux historiens par de longs applaudissements.



Fig. 2. – L'académicienne Sabina Ispas.

Dans les lignes ci-dessous, nous reproduisons quelques fragments du discours de l'académicien Marius Porumb et de la réponse à ce discours du président de l'Académie Roumaine:

« (...) La Transylvanie médiévale est le pays roumain situé à l'intérieur de l'arc des Carpates, où la majorité des Roumains vivaient également avec d'autres nations, à savoir les Hongrois, les Saxons et les Sicules. La Transylvanie conserve un patrimoine artistique et culturel roumain d'une valeur inestimable, véritable trésor pour notre histoire nationale qui témoigne d'une présence ancienne dans cet espace. Du Maramureş et Bihor, à Tara Bârsei, de la plaine de Transylvanie et de la Vallée du Someş à Hunedoara ou au Frontières de Sibiu, de Tara Făgăraşului aux Monts de l'Ouest (Apuseni), ou dans les régions du Banat, nous rencontrons à chaque pas, des monuments

historiques et de l'art roumain, certains d'un grand âge. La connaissance approfondie des origines et de l'évolution dans le temps de ces monuments, pour la plupart des lieux de culte, ainsi que de l'histoire locale, est complétée plus d'une fois, par les inscriptions creusées dans la pierre, ciselée dans le bois ou les métaux précieux, peints ou incisés dans les enduits des murs, chacun constituant d'importantes sources documentaires. Les monuments architecturaux religieux des Roumains de Transylvanie se distinguent des lieux de culte des autres groupes ethniques de Transylvanie, par leur appartenance à l'Église orthodoxe, respectivement aux traditions religieuses et culturelles et artistiques byzantines et post-byzantines, dans lesquelles le rôle de la peinture murale ou des icônes revêt une importance particulière. Ces œuvres d'art, outre leur valeur artistique

incontestable, attachée à un certain niveau culturel, représentent en elles-mêmes de précieuses sources documentaires pour l'histoire locale ou nationale, pour l'histoire culturelle ou pour l'histoire de l'art roumain. Dans d'innombrables cas, la peinture murale ou les icônes sont datées par des inscriptions qui mentionnent des donateurs ou divers événements de l'époque, d'autres fois les inscriptions attestent, dans des localités où les anciennes églises roumaines ne sont plus conservées, l'existence de lieux de culte. Parmi les réalisations roumaines de Transylvanie, soulignons que les églises orthodoxes les plus anciennes de tout l'espace habité par les Roumains sont conservées en Transylvanie, dans la région de Hunedoara, à Hațeg et dans la vallée de Mureș : les églises en pierre de Strei, Densuș, Strei Sâangeorgiu, Sântămărie Orlea, Gurasada, Hunedoara, Leșnic, Ostrov, Peșteana, Sânpetru, Hălmagiu, Crișcior et Ribita. Dans ce contexte, nous soulignons également que les plus anciens ensembles de

peintures murales orthodoxes des pays roumains se trouvent en Transylvanie. Il est important de noter dans ce contexte le nom du premier peintre roumain connu, Teofil Zographou, qui est attesté par une inscription sur la fresque de 1313–1314 de l'église de Strei Sâangeorgiu.

Au monastère de Râmet, la peinture murale à l'intérieur de l'église a été réalisée par le peintre Mihu de Crișul Alb, qui dans le tableau de 1376 mentionne les noms de l'archevêque Ghelasie et du roi Ludovic le Grand. C'est l'une des plus anciennes mentions d'un hiérarque orthodoxe des Roumains de Transylvanie. Des véritables chroniques murales sont les inscriptions peintes sur les murs des églises hunedoriennes de Crișcior (peintes en 1411) et de Ribița (à partir de 1417), déchiffrées et commentées pour la première fois dans une étude approfondie du professeur de l'Université de Cluj, Silviu Dragomir.

(...)



Fig. 3. – L'académicien Marius Porumb.

Nous révélons également l'apparition dans l'environnement culturel roumain de Transylvanie de peintures murales extérieures, sur les façades de certaines églises orthodoxes (Strei, Ostrov, Peșteana, Crișcior), dès

le début du XV^e siècle, précédant d'un siècle l'évolution croissante des fresques moldaves sur les façades des églises de Bucovine de l'époque rarésienne. L'école de peinture de la Moldavie stéfanienne, perpétuée avec brio

à l'époque rarésienne, a eu son influence dans le milieu artistique de Transylvanie, non seulement dans l'atmosphère religieuse des Roumains orthodoxes, mais aussi dans le monde catholique des cohabitants hongrois et saxons. (...)

Les séquences issues de l'histoire de l'art et de la vie artistique, de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, des arts décoratifs, nous montrent l'importance de l'image comme source documentaire dans la recherche de l'histoire, de la vie spirituelle, de l'évolution culturelle. L'art véhicule des images et des détails authentiques d'un monde passé, des pages d'histoire glorieuse ou quotidienne, il peut nous orienter vers des époques d'opulence ou nous présenter des événements historiques, des coutumes et des occupations de l'homme. L'histoire de l'art, comme l'archéologie, peut être un compagnon précieux de l'histoire, une source documentaire pour donner de la couleur et de la beauté à une époque où l'image et les arts visuels sont valorisés. Nous soulignons l'importance de l'image artistique, des monuments historiques, des objets de toutes les époques historiques, qui témoignent de la civilisation de l'espace européen qui porte aujourd'hui le nom de Roumanie. Art et histoire, texte et image, chronique et couleur, voici un dialogue permanent, direct et passionnant entre le texte écrit et les sources documentaires visuelles. L'histoire de l'art en tant que science peut apporter une contribution remarquable et précieuse à l'évolution de la science historique.»

LA RÉPONSE DE L'ACADEMICIEN IOAN-AUREL POP, PRÉSIDENT DE L'ACADEMIE ROUMAINE :

„Distingué collègue, à travers ce discours de réception à l'Académie Roumaine, vous avez fait une profession de foi consacrée au « métier d'historien de l'art » – pour paraphraser la parole d'un grand maître nommé Marc Bloch – expliquant, y compris dans la compréhension des profanes, pourquoi et comment l'histoire de l'art doit être étudié et connu dans le cadre général de l'histoire. L'entreprise n'est ni facile ni au goût de tous, surtout aujourd'hui, où certains souhaitent « l'effacement de la culture », voire l'annulation de l'histoire. Cette conviction d'études approfondies, avec un cadre d'histoire générale, vous vient non seulement de votre expérience personnelle et de votre carrière accomplie jusqu'à présent, mais aussi de la tradition d'une école historique dont vous vous êtes pleinement imprégné. Vous avez eu la chance de naître en Bessarabie, qui sera conquise et aliénée par les communistes russes en 1944, et de vivre et de réussir en Transylvanie, d'abord à Maramureş puis, plus au sud, à Cluj-Napoca, en Transylvanie proprement dite. De cette façon, vous avez porté en vous la tradition de deux provinces historiques veuves par le sort, dans lesquelles les Roumains n'ont eu la chance d'égalité qu'à partir de 1918.

On ne peut pas vivre dans une tour d'ivoire et en dehors du quotidien, qui se transforme invariablement en passé. Et ce passé ne présage rien de bon. Cependant,

vous bénéficiez d'une véritable atmosphère d'étude avec des professeurs de grande qualité. Votre professeur était l'historien de l'art Virgil Vătăşianu, membre titulaire de l'Académie roumaine et un grand érudit qui a donné plusieurs ouvrages spéciaux et synthèses, dont un ouvrage monumental sur l'art médiéval dans les pays roumains. Le professeur a suivi les traces de Coriolan Petranu, premier historien de l'art roumain de Transylvanie, fondateur de cette discipline à l'Université nationale de Haute Dacie, devenue en 1927 l'Université « Roi Ferdinand Ier ». Virgil Vătăşianu vous a guidé vers l'histoire de l'art de Transylvanie, d'abord à travers la thèse de baccalauréat, consacrée à l'architecture des châteaux de style Renaissance de la vallée du Someş, puis à travers la thèse de doctorat intitulée « La peinture roumaine de Transylvanie aux XIV–XVIII siècles ».

Depuis lors, en tant que chercheur, puis directeur de l'Institut d'Archéologie et d'Histoire de l'Art au sein de la branche Cluj-Napoca de l'Académie Roumaine, vous vous êtes toujours concentré sur l'art roumain de Transylvanie médiévale et moderne. (...)

Vous avez toujours honoré et valorisé ceux qui vous ont guidé dans votre carrière et avec qui vous avez collaboré, comme Corina Nicolescu, Virgil Vătăşianu, Virgil Cândea, Dinu Adameşteanu, Constantin Daicoviciu, Ştefan Pascu, les deux derniers anciens directeurs de l'Institut dont vous le dirigez depuis quelques décennies. Vous aviez choisi des sentiments d'appréciation envers votre collègue Răzvan Theodorescu, avec qui vous êtes simultanément entré à l'Académie Roumaine en 1993 et qui est passé récemment dans un monde meilleur.

Vous avez préservé une tradition au sein de l'Académie Roumaine, mais vous avez également apporté un nouveau souffle, en mettant l'accent sur l'histoire de l'art roumain de Transylvanie, en particulier sur la peinture murale roumaine, comme les fresques, la peinture d'icônes et même les miniatures d'anciens manuscrits roumains. Vous n'avez jamais séparé les œuvres de leurs auteurs, des « peintres » (par exemple), ni de l'atmosphère générale byzantine, commune à la Transylvanie et aux pays extra-carpatins. Le résultat fut une œuvre monumentale et durable, à partir de laquelle chacun peut comprendre que ce peuple avait aussi un goût pour la beauté, manifesté dans le cadre de la foi et de l'Église, sans laquelle la vie de l'homme médiéval n'a aucun sens. Vous avez dissipé de nombreux préjugés, cultivés par certaines historiographies, sur la soi-disant incapacité de ce peuple à soutenir la culture écrite et l'art. Vous avez toujours combiné l'étude de l'art avec l'attitude civique d'un patriote roumain, en dialogue avec d'autres arts et d'autres peuples. Depuis votre emploi comme chercheur, puis comme membre de l'Académie, vous avez servi l'institution avec dévouement, vous vous êtes consacré à elle et défendu son prestige. C'est pourquoi vous avez été élus dans de nombreux organismes internes et internationaux, vous avez reçu des distinctions de l'Académie, de l'État Roumain et de certaines organisations de l'Europe et du monde entier.



Fig. 4. – L’académicien Ioan-Aurel Pop.

Je me souviens de l'effort que vous avez déployé, avec d'autres spécialistes et en particulier avec Răzvan Theodorescu, dans les chapitres d'histoire de l'art du *Traité d'histoire de l'Académie et de l'Histoire de l'art en Roumanie: de la Préhistoire à la Contemporanéité* – œuvre monumentale en deux volumes de la Collection du Centenaire. L'intention de ma brève réponse à votre admirable discours de réception n'est pas d'être exhaustif dans la présentation de votre vie et de votre activité, mais de souligner quelques coordonnées qui rappelleront aux

membres de l'Académie et aux autres intellectuels quelle valeur vous représentez et de les encourager à voir vos travaux. Je vous souhaite donc beaucoup de réalisations dans l'avenir et je vous félicite pour toute l'activité et pour la cérémonie d'aujourd'hui, depuis cette vénérable salle qui porte les traces de tant de grands prédécesseurs.”

Constantin I. Ciobanu

L'exposition de Zoe Vida Porumb *De-a fir a păr (D'un bout à l'autre)*, MNAR, Bucarest, 20 octobre 2023 – 11 février 2024

Le Musée National d'Art de Roumanie a organisé une vaste exposition dédiée à Zoe Vida Porumb, rassemblant plus de 140 œuvres de la longue carrière de l'artiste de Baia Mare. Les commissaires en furent

l'académicien Marius Porumb et Carmen Cernat. Diplômée de l'Université des Arts de Cluj (1972), Zoe Vida Porumb est une représentante acclamée des arts textiles roumains (Fig. 1).



Fig. 1. – L'affiche de l'exposition.

Les œuvres illustrent cinq décennies de carrière, révélant les recherches et l'évolution artistique de Zoe Vida Porumb. La chromatique raffinée et chaude est une constante. Dans la première phase de création, les œuvres monumentales, abstraites, réalisées en technique de tapisserie haute-lisse ou en installations mixtes (*Rădăcini/Racines*, 1979) dominent, utilisant des nuances naturelles de terre dans une palette retenue (*Pasărea Phoenix/L'oiseau Phoenix*, 1972; *Meandre/Méandres*, 1978, etc.). Dans la deuxième phase, elle aborde principalement la broderie figurative bidimensionnelle, de petite ou moyenne taille (*Pasăre fermecată/Oiseau enchanté*, *Flori de iris/Fleurs d'iris*, *Flora cu evantai/La flore à l'éventail*, *Oglindă/Miroir* etc.). Les couleurs peuvent être plus vives et variées, ajoutant des accents de jaune, orange, bleu ou vert aux nuances de bruns et de rouges. Dans les deux phases, l'artiste se consacre à des recherches personnelles, à la réinterprétation moderne de techniques anciennes des canons traditionnels. Les techniques ancestrales du fil textile ont été ramenées à la contemporanéité avec beaucoup d'originalité. La première partie de son œuvre s'inscrit dans un courant international d'innovation de l'art de la tapisserie des années '70-'80, tandis qu'après les années '90, Zoe Vida Porumb a réévalué et remis en avant la technique de la broderie, considérée dans le monde de l'art

plastique contemporain comme une technique désuète et artisanale. Sa broderie mêle diverses techniques – coutures mécaniques, manuelles, collage textile, surface plate et relief, broderie anglaise, *quilting*, applications. Les broderies de l'artiste Zoe Vida Porumb sont des graphismes textiles délicats, où la ligne est le moyen artistique privilégié, réalisant des dessins expressifs et des hachures fines en fil textile. L'impression est celle d'un dessin à l'encre ou à la mine de couleur, complété sur des surfaces plus restreintes par des effets aquarellés obtenus par l'intervention directe de la peinture avec des lavis sur la broderie et le matériau. De manière atypique par rapport aux techniques décoratives traditionnelles, elle n'utilise pas la tache plate, mais surfaces fortement vibrantes par la multitude de coutures libres fluides, de couleurs et d'épaisseurs variées, par l'association de textures différentes, et par les effets picturaux. L'utilisation de formes abstraites (broderie anglaise en formes abstraites désordonnées – comme dans *Naștere/Nativité*) ou de matériaux inédits et modernes – film plastique transparent (*Păsăriile cerului/Oiseaux du ciel*, *Răstigirea/Crucifixion*, *Eleusa*), papier, corde, ainsi que de matériaux textiles modestes comme la gaze, l'étamine, mais aussi de matériaux précieux tels que le velours, la dentelle, le fil métallique, est également innovatrice et

surprenante dans les techniques textiles classiques. L'artiste explore les valences expressives de ces matériaux divers dans un langage de plasticité moderne, tout en intégrant une composante d'*arte povera* qui n'enlève rien aux qualités décoratives des textiles – raffinement, atemporalité. La composition présente des bordures – solution décorative classique – mais les registres ornementaux ont été remplacés par des bordures en cordes disposées parallèlement ou par des bordures hachurées/texturées de manière abstraite. Les découpages dans le matériau et la transparence du plastique sont des effets surprenants dans l'art textile.

Les sujets explorés minutieusement dans de grands cycles d'œuvres sont emblématiques pour les valeurs et préoccupations de l'artiste. La thématique de l'iconographie orthodoxe, inaugurée après 1990, est restée constante dans son œuvre; les icônes, fresques et textiles religieux ont été réinterprétés avec originalité tout

en conservant l'esthétique byzantine – *Năsterea/Nativité*, *Învierea/Résurrection*, *Bunavestire/Annonciation* (Fig. 2), *Pieta*, *Sfânta Treime/Sainte Trinité*, *Mesaje angelice/Messages angéliques* (Fig. 3), *Cantus angelorum*, *Madona, Emanuel*, *Răstignirea/Crucifixion*, *Văl liturgic/Voile liturgique*, etc. – beaucoup d'entre elles réalisées en plusieurs variantes. La thématique de l'iconographie historique a permis d'aborder en technique de broderie des tableaux votifs, des blasons voïvodaux – *Ctitori*, *Stema Moldovei*, *Stema lui Brâncoveanu*, *Semn voievodal / Fondateurs*, *L'emblème de la Moldavie*, *L'emblème de Brancovan*, *Signe voievodal*. Une forme compositionnelle privilégiée est, en dehors de l'œuvre miniaturisée bidimensionnelle, celle du drapeau – médiéval ou celui des processions religieuses (*Răstignire*, *Zmeu*, *Păsările cerului*, *Steag de procesiune*, *Bunavestire*, *Cântec angelic / Crucifixion*, *Cerf volant*, *Oiseaux du ciel*, *Drapeau de procession*, *Annonciation*, *Chant angélique* etc.).



Fig. 2. – *Bunavestire* ('L'Annonciation), 1997, technique mixte personnelle
(collage textile, broderie, quilting, teinture).



Fig. 3. – *Mesaj angelic (Message angélique) I, II, III, IV*, 2018, miniature textile, broderie, technique mixte personnelle.

La thématique ethnographique imprègne l’œuvre de l’artiste au cours de ces cinq décennies, de manifestations très diverses: la tapisserie monumentale *Semne maramureșene/Signes de Maramureş* (Fig. 4, 1993, 850 × 100 cm) inspirée des entrelacs en osier des clôtures rurales, est une réalisation exceptionnelle en technique haute-lisse, avec des interventions en relief – soumak, cordes enveloppées de fils de laine, pompons. Les pompons des plastrons traditionnels en peau de mouton de Maramureş se retrouvent dans plusieurs œuvres – *Roșu și negru/Rouge et noir* (1986), *Iarna argintie/Hiver argenté* (1993), etc. Les œuvres en broderie *Cămașa de sărbătoare a bunicii/La chemise de fête de grand-mère, Iile domniței/Les chemises de la princesse* (2019) s’inspirent également du costume populaire traditionnel. L’œuvre *Tradiiții/Traditions* (2019), toujours en broderie, est une composition contemporaine avec des motifs ornementaux complexes, réalisés dans la technique soutache d’une manière libre et moderne. Les œuvres *Dantelării/Dantelles et Amintiri etnografice/Souvenirs ethnographiques* (2019) sont des collages textiles récupérant de vieux fragments – dentelles tricotées à la main et respectivement des fragments précieux de jupes traditionnelles anciennes, tissées en laine et fil métallique – sur lesquelles l’artiste intervient librement

avec broderies et peinture sur textile. D’autres formes, techniques et détails des œuvres de l’artiste Zoe Vida Porumb rappellent l’univers des objets et des constructions ruraux, apportés courageusement dans la délicate technique textile: des applications successives de bandes de textile/papier rappellent les bardeaux de toits (dans *Răstignire, Stema lui Brâncoveanu, Madona cu pruncul/Madone à l’enfant, Înger cu tulnic/Ange au flûte*, etc.); des objets spatiaux textiles monumentaux de la première moitié de sa carrière sont des interprétations artistiques des paniers, des chaluts (Fig. 5). L’œuvre murale *Sunet și lumină/Son et lumière* (1990) présente comme élément central de composition textile une vraie grande cloche de vache. Les juxtapositions et permutations paradoxales se réunissent dans plusieurs œuvres de l’artiste, surprenant le spectateur et ouvrant la voie à une remise en question du monde palpable, quotidien, et à la recherche de messages profonds dans les humbles objets domestiques. Les œuvres *Căpiță, Autumnală, Metamorfoze, Mirabila sămînță, Germinație, Armonii de toamnă / Meule de foin, Automnale, Métamorphoses, La merveilleuse graine, Germination, Harmonies d’automne* sont également issues du fond culturel rural, normé par le rythme des activités agricoles.



Fig. 4. – *Semne maramureșene* (*Signes de Maramureş*), 1993, tapisserie haute-lisse.



Fig. 5 – Objets spatiaux textiles.

Un monde archaïque, de signes symboliques, de pratiques rituelles est évoqué dans des œuvres telles que *Spirala vieții*, *Poarta soarelui*, *Poarta pământului* / *Spirale de la vie, Porte du soleil, Porte de la terre* – des œuvres de broderie; *Semn magic/Signe magique* ou *Ancestrală/Ancestrale* - installations murales tissées. Cette dernière allie les techniques textiles (tapisserie haute-lisse, soumak, fils torsadés et tressés) avec la technique de la céramique: des formes céramiques sont cousues sur l'œuvre, interprétations libres de la céramique néolithique. Les signes ancestraux sont d'ailleurs présents dans de nombreuses œuvres. Souvent, la composition est centrée, soit en cercle (*Drum spre infinit, Globul de cristal, Ascensiune, Spre lumină / Voie vers l'infini, Le globe en cristal, Ascension, Vers la lumière*), soit en spirale (*Evoluție/Evolution, Miraj/Mirage*), soit comme noyau (série *Flori din grădina mea/Fleurs de mon jardin*).

La thématique des fenêtres a été abordée dans diverses techniques textiles: de la tapisserie murale de grandes dimensions (*Fereastră/Fenêtre*, 1993) jusqu'à la série de miniatures brodées de 2020 (*Fereastră cu statui, Fereastră spre istorie, Fereastră bunicii / Fenêtre aux statues, Fenêtre vers l'histoire, Fenêtre de ma grand-mère*, etc.). La fenêtre – élément à la symbolique riche, est pour Zoe Vida Porumb l'occasion de compositions géométriques carrées, compositions de l'équilibre comme aspiration spirituelle. Les fenêtres sont des éléments de passage, de lumière, de liaison entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'espace anthropique et l'espace naturel, entre le temps présent et le temps historique passé. La tapisserie de 1993 est une composition abstraite à carreaux, réalisée en technique mixte – tapisserie haute-lisse, tissu plat, tissu soumak, cordes en relief enveloppées de fils. Les formes géométriques irrégulières qui créent des dégradés rappellent un vitrail dans une chromatique raffinée.



Fig. 6 – *Carte-objet DADA (Livre-objet) DADA*, 2016, technique mixte personnelle (collage textile, broderie, etc.).

Les œuvres spatiales, les objets textiles en 3D sont une autre constante de l'œuvre de Zoe Vida Porumb (Fig. 5). L'artiste a réalisé des structures et architectures textiles très diverses, en partant des œuvres des années '70-'80 (*Fluture/Papillon, Automnale/Automnales*), à celles des années '90 (*Armonii de toamnă/Harmonies d'automne, Iarna argintie/Hiver argenté*) jusqu' aux années 2000: la série des *Pyramides* avec des motifs figuratifs phytomorphes, zoomorphes ou anthropomorphes; *Scară la cer/Escalier vers le ciel* – structure cylindrique réalisée en tapisserie haute-lisse et en tressage de fils (réseau); le *Carte-objet Abedecar/Livre-objet ABC* et le *Carte-objet DADA/Livre-objet DADA* (2016, Fig. 6), tous les deux, des installations faites de délicates feuilles textiles non tissées (broderie, feutrage) composées dans des formes ancestrales (si chères à l'artiste) – spirale, colonne en zig-zag. Chaque feuille est une

composition moderne autonome, réalisée dans la technique du collage, mêlant textiles, bois, et image imprimée sur papier.

Les œuvres de l'artiste Zoe Vida Porumb témoignent d'une prise de liberté d'expression et d'expérimentation, d'une modernité plastique, d'une fraîcheur qui tient à l'esprit imaginatif et ludique. Les thèmes, abordés en séries, découvrent un fond spirituel, identitaire et historique de son œuvre qui assume avec fierté la filiation à la tradition textile populaire de Maramureş, lieu de sa naissance, espace culturel formateur, et l'inspiration de l'iconographie byzantine ancienne, exprimées dans un langage visuel original et moderne, dans lequel les innovations concernent les solutions techniques et l'expressivité artistique.

Raluca Partenie

L'exposition *Gabriele Münter: Retrospektive*, Leopold Museum, Vienne, 20 octobre 2023 – 18 février 2024

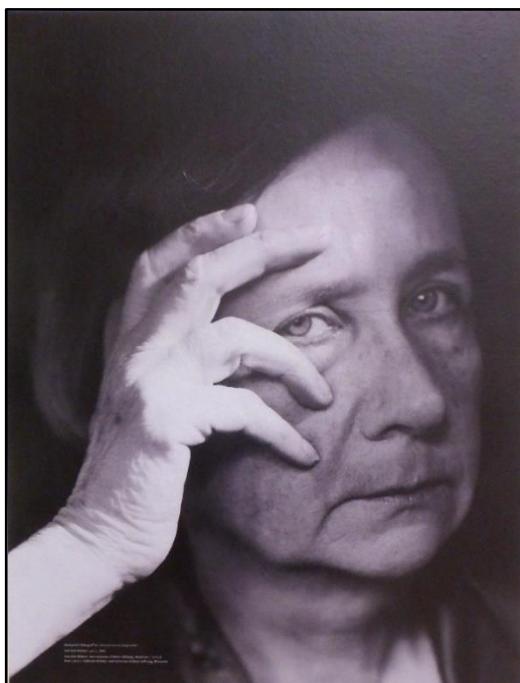


Fig. 1. – Gabriele Münter, 1935 env.



Fig. 2. – Kandinski, 1906, gravure sur bois colorée, Franz Marc Museum, Kochal am See

Gabriele Münter (1877–1962) a été une figure intéressante du modernisme européen dont la carrière a débuté pendant la Sécession Viennoise et a continué sous l'expressionnisme, le fauvisme, le cubisme, la Nouvelle Objectivité et l'abstractionnisme sans être trop contaminée par aucun de ces ismes, car elle

réussit à élaborer un art d'une grande pureté et joie, dans une palette éblouissante, sans ignorer le motif palpable duquel elle partait – paysage, nature statique, portrait – et sans le déformer. Il s'agit d'une femme forte, en quelque sorte, une féministe, qui a choisi sa propre voie et s'est dédiée à la création plastique,

même si, au début du XX^e siècle, cela pouvait avoir l'air inappropriate et peu fiable pour une représentante du sexe faible, dans le rigide milieu allemand, surtout. Elle n'était pas nécessairement prête pour la peinture, elle n'avait pas une solide éducation systématique, seulement, de courtes périodes passées dans des écoles diverses, mais elle était douée et sa longue cohabitation avec Wassily Kandinsky l'a poussée vers l'art. Et elle est devenue un véritable peintre, sans rester un simple élément décoratif à côté de l'un des pères du modernisme. Elle notait dans son journal de 1926 cette admirable définition de soi-même : "Aux yeux de beaucoup, je ne fus rien d'autre qu'un inutile adjoint de Kandinsky. Car on oublie facilement qu'une femme peut être douée d'un talent véritable, original, qu'elle peut être créatrice. Une femme seule – même une à ma façon – ne peut s'affirmer sans soutien. D'autres autorités doivent plaider pour elle". (Fig. 1).

Elle était née à Berlin, fille cadette d'un dentiste riche qui avait fait ses études aux Etats Unis, là où il avait connu sa future épouse. Ils ont rejoint l'Allemagne natale lorsque la Guerre Civile américaine c'est déclenchée. Son enfance et sa jeunesse furent sans soucis, elle a suivi des cours privés d'art à Düsseldorf et s'est ensuite inscrite à l'Ecole d'Arts pour Femmes (Damenschule), coordonnée par le peintre Willy Spatz, école qu'elle va quitter à la mort de sa mère, en 1897. En 1898, Gabriele et sa sœur, Emmy, traversent l'océan pour rejoindre leurs parents américains. Elles passent deux années en Amérique, pendant lesquelles Gabriele exécute de nombreuses esquisses et plus de 400 photographies avec un Kodak Bull's Eye No. 2, un cadeau pour ses 22 ans. Le fleuve Mississippi, les champs vastes de Texas, les petites villes comblées par la chaleur, des types humains, des moyens de transport, des intérieurs modestes furent ses thèmes de prédilection surpris par l'objectif de l'appareil. De retour dans sa patrie et attirée par les beaux-arts, dès le mois de mai 1901, elle rejoint et pratique la peinture dans l'Association des Femmes Artistes (Künstlerinnen-Verein) de Munich et, en hiver 1901–1902, elle rejoint l'Ecole Phalanx de la même ville. C'est là qu'elle fait la connaissance de Wassily Kandinsky qui enseignait le cours de dessin d'après modèle vivant. Les deux se rapprochent et deviennent un couple reconnu dans le milieu artistique. Durant les quelques années qui suivent, ils font de longs voyages aux Pays Bas, en Saxe, sur la côte de Ligurie et au Tunis, pour s'arrêter, en 1906, à Paris, où Gabriele suit les cours de dessin de Théophile Alexandre Steinlen de l'Académie de la Grande Chaumière. Elle apprend aussi les techniques de la gravure. C'est à cette époque-là qu'elle fait quelques portraits, linogravure polychrome, de son partenaire russe, qui portait alors une barbe, seuls documents, peut-être. (Fig. 2). Au printemps de 1906, elle expose des peintures en huile

au Salon des Artistes Indépendants et des gravures sur bois et linogravures au Salon d'Automne. Revenue en Allemagne, elle quitte Bonn pour Berlin et, après un long voyage en Suisse, elle s'établit, avec Kandinsky, à Murnau am Staffelsee, une localité pittoresque et tranquille de la Bavière Supérieure. A la fondation, en 1909, de la Nouvelle Association des Artistes de Munich (Neuen Künstlervereinigung München, abr. NKVM), dont Kandinsky était le président, Gabriele sera une promotrice fervente de celle-ci. Mais, à la suite d'une altercation, la relation avec l'association rompt et les deux se retirent en continuant leur activité dans la rédaction de la revue *Der Blaue Reiter* qui organisait également des expositions. En 1912, Gabriele a sa première exposition personnelle dans la galerie Der Sturm de Berlin. Sur la couverture de la revue *Der Sturm* sont publiées, entre le mois de novembre 1912 et mai 1913, des gravures sur bois signées par l'artiste, comme : *Famille de paysans et Désirs pour le Nouvel An* (Fig. 3). Au début de la Grande Guerre, les deux artistes se sont refugiés en Suisse d'où Kandinsky part tout seul vers sa Russie natale. En 1915, en été, Gabriele quitte Munich pour Stockholm où elle s'intègre au mouvement artistique local et ouvre quelques expositions personnelles ou de groupe. Pour quelques mois, son partenaire de vie russe va la rejoindre, après quoi il retourne dans sa patrie, où, après la Révolution d'Octobre, met en pratique ses nouvelles méthodes d'éducation artistique. Toute seule, notre artiste fait plusieurs voyages en Norvège et Danemark et passe quelque temps parmi les lapons. Elle était de plus en plus attirée par le paysage et les typologies humaines. Après 5 années de pérégrinations scandinaves, en février 1920, elle revient en Allemagne. Sa relation avec Kandinsky était finie. Son ancien partenaire lui avait réclamé ses ouvrages et ceux d'autres exposants du groupe *Der Blaue Reiter*, ce qu'elle refuse de faire, ce qui a comme conséquence un procès qui va durer 4 ans. La rupture l'a affectée temporairement, de plus en plus appréciée, elle continue à travailler et à exposer. Elle a aussi un autre partenaire, l'historien de l'art Johannes Eichner, avec qui elle va rester jusqu'à la fin de sa vie. Il sera un véritable manager de l'œuvre de l'artiste sur laquelle il écrira des chroniques plastiques et lui organisera aussi, des expositions. Ils ont mis les bases d'une fondation portant leurs deux noms. Sa collection d'ouvrages du groupe *Der Blaue Reiter* et de Kandinsky antérieurs à 1914 et qu'elle avait refusé de rendre à l'auteur et qui, cachés dans le sous-sol de sa maison de Murnau pendant le gouvernement du Parti National Socialiste, avaient été sauvés de la rage destructrice des nazis qui les considéraient "art dégénéré", sont devenus, en 1957, l'objet d'une généreuse donation de Gabriele au Lenbachhaus de Munich.



Fig. 3. – Couverture pour la revue *Der Sturm*, mars 1913.

La peinture de Gabriele a un air optimiste, elle palpite de vie, ses nuances sont fortes, reprises des fauves et les taches de couleur sont cloisonnées d'un contour noir ou dans une forte tonalité contrastante. Des intérieurs, des natures mortes, des portraits anonymes ou individualisés et beaucoup de paysages offrent une vision intégratrice sur son œuvre. Les paysages exaltent

la jovialité des jeunes : des habitations paysannes ou de petites villes allemandes (*Maisons près de la rivière*; *La maison jaune*; *Paysage à la tournesol*; *La grande rue avec un seul homme*; *La rue principale de Murnau avec une voiture*), des églises (*Petite église à Riedhausen*, Fig. 4), des meules de foin au coucher du soleil (*Meules de foin à Murnau*; *Les nuages du soir*,

Fig. 5), le ciel avec ses nuages joyeux (*La saison des fraises* ; *Nuage rouge*) une croix solitaire au carrefour de rues, sous la neige (*Croix à Kochel*), la pique d'une montagne aux arbres rougeâtres en automne (*Chemin devant une montagne*), des collines douces autour d'une petite eau (*Le lac bleu*, Fig. 6), l'hiver dans la rue dans des tonalités bleues (*Trois maisons sous la neige*, Fig. 7), le jardin fleuri de la maison de Murnau (*La petite tombe*). Brièvement, elle a expérimenté l'abstractionnisme et la Nouvelle Objectivité, mais sans être conquise par aucun des deux. *Grue dans les constructions* est l'un des ouvrages atypiques pour Münter, car il s'agit d'un paysage industriel en note méfiante : un camion et une grue occupent le carrossable d'une rue étroite, sombre,

encadrée de blocks gris (Fig. 8). Les deux se découpent, effrayants, funèbres, en obturant le ciel éclairé du fond. Tout autour, les ouvriers ont des silhouettes filiformes, neutres et le chauffeur, tout aussi terne, s'appuie avec indifférence sur la capote de sa voiture. Sur le trottoir passent, indifférentes, quelques silhouettes noires : deux hommes et une maman tenant un enfant par la main, avec un petit chien qui court devant eux. Le seul personnage en couleurs est une dame en pardessus beige, au col en fourrure blanche et un sac jaune à la main, tout en ayant l'air de dédaigner le danger technique, qui traverse courageusement la rue au point même où la grue fonctionne. La composition semble un cadre cinématographique dans un film de l'époque.

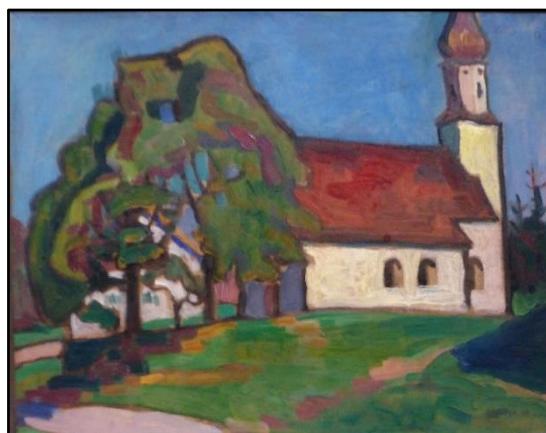


Fig. 4. – Petite église à Riedhausen, 1906,
huile sur carton, Galerie Ludorff, Düsseldorf.

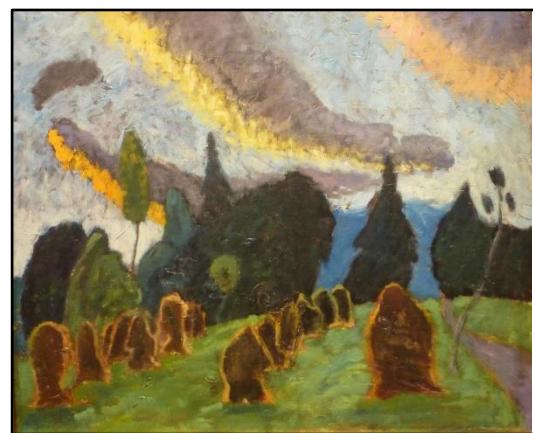


Fig. 5. – Les nuages du soir, 1909, huile sur toile,
collection privée.



Fig. 6. – Lac bleu, 1954, huile sur toile, Lentos
Kunstmuseum, Linz.



Fig. 7. – Trois maisons sous la neige, 1933, huile sur
toile, Kunstsalle Bielefeld.

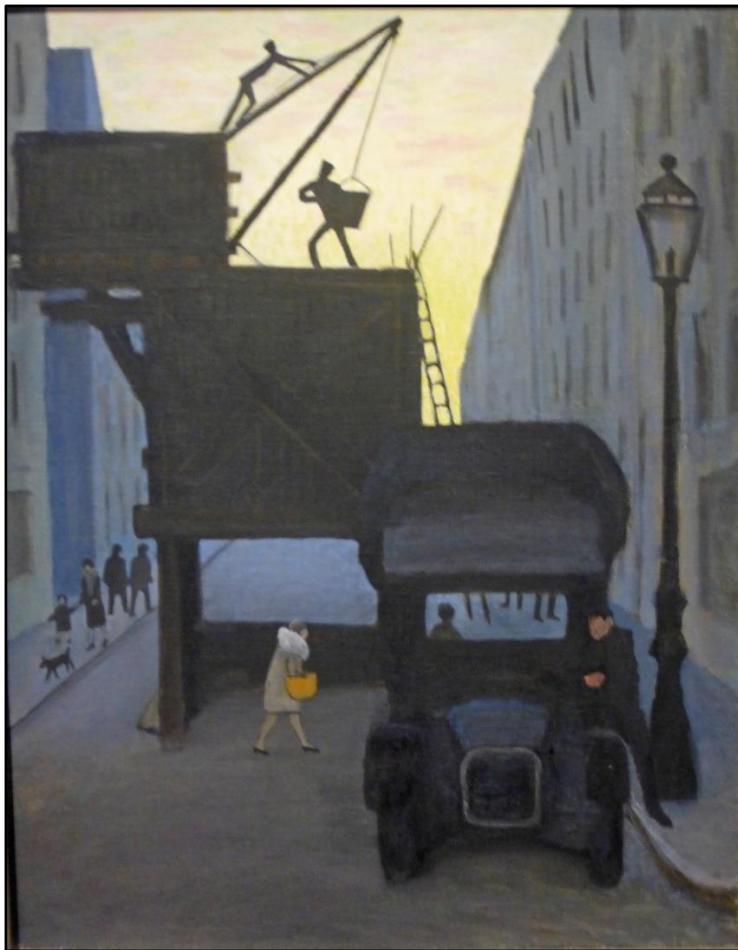


Fig. 8. – Grue au milieu des constructions, 1930, huile sur toile, Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München.



Fig. 9. – En écoutant (Portrait de Jawlensky), 1909, huile sur carton, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München.



Fig. 10. – Dame en train d'écrire, dans un fauteuil, 1929, huile sur toile,
Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Münich.

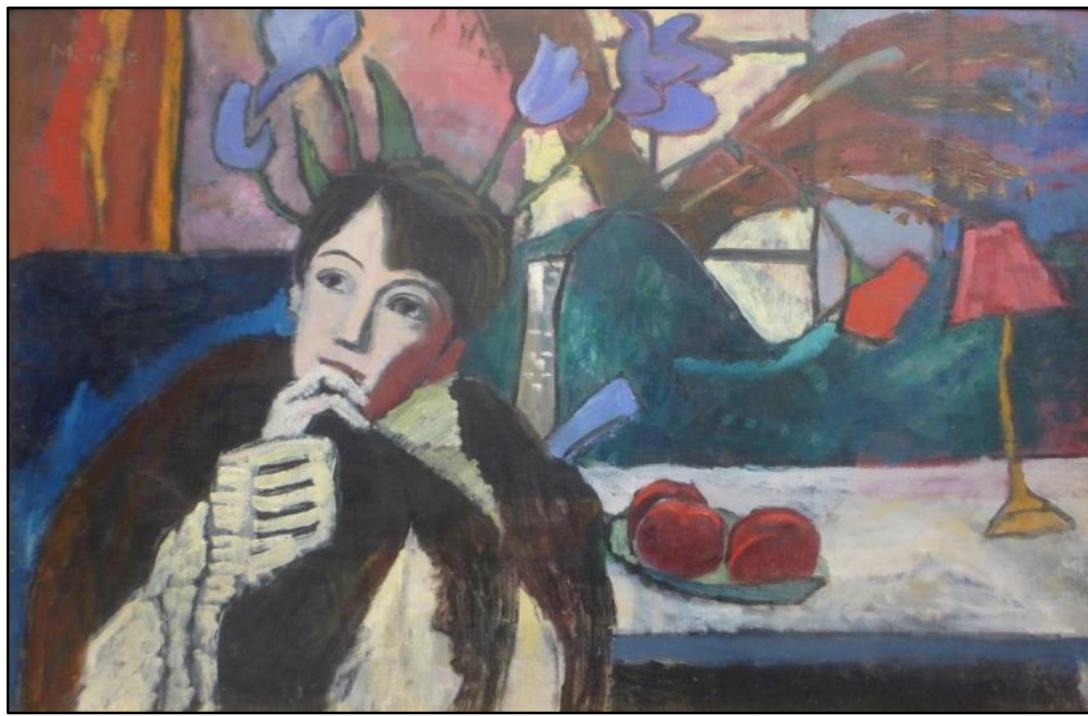


Fig. 11. – *Femme pensante*, 1917, huile sur toile, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München.



Fig. 12. – *La petite Rose*, 1926, huile sur carton, collection Hubertus Melsheimer.

Elle a fait quelques toiles remarquables avec des portraits dans lesquels elle a su surprendre la psychologie du personnage, en y ajoutant de l'humour/ironie ou nostalgie/tristesse, selon le cas. L'ouvrage *En écoutant* est une impressionnante immortalisation des sentiments mélangés de surprise-malentendu-gêne du confère Alexei von Jawlensky devant les théories sophistiquées débitées par Kandinsky: le visage rond, rubicond, à la barbe courte, aux yeux fixes et les sourcils levés, pour exprimer l'étonnement lui donnent un air ridicule, caricatural (Fig. 9). Travailé dans des taches plates, décoratives, le visage a une vibration, une admirable approche. Elle a aussi fait des scènes intimes, avec des dames en train de se reposer dans des paysages (*La saison des fraises*; *Paysage avec visage* – une femme allongée sur l'herbe, au milieu de la nature) ou à l'intérieur. *Dame écrivant, en fauteuil* a l'air d'un instantané – pratique de la photographie au début de sa carrière qui a aussi marqué sa future création plastique (Fig.10). *Femme rêveuse* est un portrait compositionnel qui, sur le fond, contient une nature morte: un plateau avec trois pommes rouges, une veilleuse à l'abat-jour rouge et des fleurs bleues derrière le visage pensif de la jeune femme (Fig. 11). Parfois, l'art naïf du type Henri Rousseau est mimé, lorsque,

dans *La petite Rose*, elle immortalise les traits d'une dame aux yeux bleus, avec sur ses épaules un chat blond, avec les mêmes yeux bleus (Fig. 12). Sauf que le regard de la femme est vide, absent, tandis que celui du chat est vif, pénétrant, terrifiant même.

Même si, pour un certain temps, elle a évolué dans l'ombre de Kandinsky, Gabriele Münter a su se tenir loin de toute influence stylistique extérieure et créer sa propre œuvre, riche, variée et prégnante. Leopold Museum est la première institution d'Autriche à avoir organisé une ample exposition de l'artiste, en réunissant des ouvrages provenus de nombreux musées et de collections privées. Le curateur de l'exposition a été Ivan Ristić, avec Annegret Hoberg et Barbara Halbmayer en qualité de consultantes de recherche.

A la fin de 2023 et au début de 2024, la rétrospective *Gabriele Münter* a été un événement important pour la capitale autrichienne, aussi bien que pour le monde culturel de l'Europe Centrale et de l'Est, qui a remis dans l'attention la création d'une artiste remarquable, injustement oubliée.

Adrian-Silvan Ionescu

A Spring of Hope, A Winter of Despair, curated by Olivia Niță, produced by Asociația Culturală Contrasens, Hala Faber Timișoara (May 11–30, 2024), Pragovka Gallery, Prague (June 6 – August 29, 2024)

Conceptualism, with all its currents and undercurrents, has been one of the main artistic directions in the contemporary art of Eastern Europe since the 1970s, remaining a prominent practice to this day. Through a comparative lens, *A Spring of Hope, A*

*Winter of Despair*¹ showcases the works of 14 Czech and Romanian artists, spanning the last five decades and encompassing a wide range of media, from actionism to body and video art to photography, film, and digital art.



Fig. 1. – *A Spring of Hope, A Winter of Despair* at the Faber Hall, Timișoara, 11–30 May 2024.
Photo credit: Contrasens Cultural Association.

Framed by the opening lines of Charles Dickens's novel *A Tale of Two Cities* which also provide the exhibition's title², the show proposes a study of doubles: mirrored artistic approaches in two Eastern Bloc countries – Czechoslovakia and Romania – from both conceptual and aesthetic perspectives. Held in Timișoara and Prague, two cities with revolutionary histories – another implicit reference to Dickens's novel – the exhibition does not recount the specific stories of these cities, but rather examines a common, unspoken striving for change and the overthrow of unsustainable socio-political and artistic conditions under totalitarian regimes. The phrase *A Spring of Hope* alludes to the Prague Spring of 1968, while *A Winter of Despair* evokes the Romanian Revolution of 1989 and the post-communist era that followed, lingering in the shadow of the former regime. This enduring legacy intersects with the transition to the much-anticipated democratic-capitalist system, which has, in turn, introduced its own new forms of alienation and given rise to a dominant neoliberal, individualistic ideology and consumer society. Thus, the exhibition juxtaposes Romanian and Czech conceptual art, reflecting on the (im)possibility of revolution and its concrete consequences, while also considering the tension between the official narrative of freedom and emancipation and the realities of the transition to a post-

socialist condition. Within this framework, Olivia Niță, the exhibition's curator, identifies and presents a corpus of works generated within similar creative and ideological confines, alongside the post-communist responses of Romanian and Czech conceptual artists after the fall of the Iron Curtain.

From an aesthetic perspective, pre-1989 art is characterized by minimal means of expression, often involving body art, action-based works, and small performances captured in strikingly artistic black-and-white photography. This cross-national artistic practice is documented in the physical semantic explorations of Karel Miler (*Either – Or*, 1972; *Identification*, 1973; *Felt by the Fresh Grass*, 1976; *Closer to the Clouds*, 1977; *Sun – Sun*, 1979) and Decebal Scriba (*Unfolding – Body Sign Series*, 1982; *The Failure*, 1982), as well as in the playful symbolic acts of Vladimír Havlík (*Playing J.S. Bach to the wind*, 1980; *Imprint in the Rain*, 1981) and in the conceptual exercises of Jiří Valoch (*Vertically – Horizontally*, 1971). These were isolated actions, often performed without an audience, sometimes with an unwitting one, or with only a small number of niche spectators, forming part of the underground artistic scene of the 1970s and 1980s, which stood in stark contrast to the official art promoted by the Czech and Romanian communist regimes.



Fig. 2. – Jiří Kovanda, *Untitled (On an escalator... turning around. I look into the eyes of the person standing behind me)*, gelatin silver print, 1977. Photo by Veronica Toma.

A common theme is the relationship between the artist and nature, with landscape and natural phenomena serving as a means to express various perspectives: a break from the social body and refusal to engage in official art and ideology in Jiří Valoch's linguistically oriented works (*Observation of the Landscape I*, 1974); a sense of belonging in nature in Vladimír Havlík's performative interventions (*Winter Pieces*, 2013); and deep-seated environmental anxiety expressed by Delia Popa (*Self-Portrait as a Falling Tree*, 2023). In conjunction with nature-related themes, the city is depicted as a space of estrangement and alienation, reinforcing the sense of a break from the social body, while also expressing a need for human connection and an impulse to elicit acknowledgement from passersby. The minimalist actions performed by Decebal Scriba (*The Gift*, 1974) and Jiří Kovanda (*November 19th*, 1976; *Contact #2*, 1976; *Untitled – On an escalator... turning around. I look into the eyes of the person standing behind me*, 1977) create a common thread between Romanian and Czech conceptual art, implicitly denouncing authoritarianism and the oppressive atmosphere it engendered, marked by mistrust, suspicion, societal breakdown, and disengagement from the collective. Both actions were later revisited by Kovanda (2007) and Scriba (2017) in self-referential performances pondering the dynamics between past and present and the artist's relationship to society. In contrast, Gheorghe Rasovszky expresses the need for action with a dynamic attitude, differing from the more subdued, almost stoic poses of Scriba and Kovanda. His performance *Leaving Home* (1979) portrays a frantic motion of escape, running into both a literal and symbolic wall. Action and dynamism seem to have been abandoned in Rasovszky's work from the end of the 1980s – *the Winter of Despair* – as the artist retreats, not into nature, but into dreams, sleeping on a park bench and awakening to a harsh reality that does not align with his dreams (*Me dreaming*, 1988).

The body as a means of artistic expression is prominently featured in the works of Iulian Mereuță

(*Captured*, 8-hour performance in his studio in Bucharest, 1970) and Marilena Preda-Sânc (*My Body Is Space in Space, Time in Time and Memory of All series*, 1983; *Inside*, 1993). Both artists use the motif of the cowering figure to evoke a sense of imprisonment, symbolically by an authoritarian political regime in Mereuță's case, or through the intersection of gender and political ideology in Preda-Sânc's. Their art confronts the body's limitations and vulnerabilities, expressing a profound need for liberation and escape.

The fall of the communist regimes in Eastern Europe and the ensuing transitions to democracy and capitalism are represented in the exhibition through works that veer towards a postmodern aesthetics of maximalism. The bold colors and prints of Gheorghe Rasovszky's gleeful despair (*Fired, Happy Times, Overimpression* 2003) and Roxana Trestioreanu (*Madame de Récamier*, 2011) shift the tone from the subdued, introspective attitudes of the 1970s and 1980s to an ironic post-socialist critique of neoliberalism and a feminist interrogation of gender roles and representation. Confronting the post-transition reality, Marilena Preda-Sânc (*Among the Cars*, 2006) returns to the motif of the naked, fragile, and defenseless body, superimposed over endless rows of moving cars and buses, which emit exhaust gases and noise pollution. Reflecting on both the failure and the potential of revolution, Irina Botea questions the rhetoric of utopia (*It is Now a Matter of Learning Hope*, 2014), while Kamila B. Richter & Michael Bielicky explore contemporary dystopia in their data-driven narrative piece (*The Garden of Error and Decay*, 2010–2020). Drawing on real-time information from Twitter/X and the stock exchange, this digital installation displays current events allowing the viewers to witness the random succession of global disasters with a sense of helplessness. Finally, Gabriela Mateescu uses an autobiographical, transgenerational, narrative on the ways in which ideology, politics, and power shape the lives of everyday people (*Nothing, nothing, nothing... Memory chronicles*, 2024).



Fig. 3. – Vladimir Havlik, *Attempt to Sleep*, gelatin silver print, 1982.
Photo by Veronica Toma.



Fig. 4. – Gheorghe Rasovszky, *Me Dreaming*, ultrachrome pigment on paper, 1988. Photo credit: Contrasens Cultural Association.



Fig. 5. – *A Spring of Hope, A Winter of Despair* at the Pragovka Gallery, Prague, 6 June – 29 August 2024.
 Photo credit: Contrasens Cultural Association. In the foreground: Marilena Preda-Sânc, *Mindscape/Dreaming Mind* (left screen), Beta SP video, 1997 and *Among the Cars* (right screen), DV PAL video, 2006.
 In the background, from left to right: Decebal Scriba, *Body Sign #1*, digital print after scanned b/w film, 1982; Julian Mereuă, *Captured*, digital print after scanned b/w film, 1970; Marilena Preda-Sânc, *My Body Is Space in Space, Time in Time and Memory of All* series, ink and felt pen intervention on photography, 1983, and the video performance *Inside*, VHS, 1993.



Fig. 6. Roxana Trestioreanu, *Madame de Récamier*, digital photography, 2011 and Gheorghe Rasovszky, *Overimpression, Happy Times, Fired*, ultrachrome pigment on paper, 2003.
 Photo credit: Contrasens Cultural Association.

The exhibition featured two screenings: Eva Kotátkova's experimental film *Stomach of the World* (2017) and Iulia Stăică & Adrian Câtu's documentary *My Socialist Home* (2021). *Stomach of the World* presents an allegorical take on the pressing issue of sustainability and our collective capacity to both ignore and adapt to the consequences of overconsumption. Through the lens of child's play, Kotátkova examines the mechanisms by which we learn about the world, develop habits, and engage in collective action within a seemingly endless loop of consumption, transformation, and recycling: "We stuff ourselves indiscriminately with anything to hand. We don't think about the fact that by overfilling the stomach, the performance might end. [...] Landfills are the belly of the world."

The theme of adaptability also runs through *My Socialist Home*, which explores the ways in which housing conditions shape individual lives and communities. The documentary captures the experiences of six working- and middle-class residents of Bucharest, most of them now pensioners, who lived in socialist-era housing projects both before and after the fall of communism. Contemporary life in the neighborhoods of Colentina, Titan, and Drumul Taberei is depicted through paradoxical sequences, contrasting modernity with the persistence of traditional ways of life: against the backdrop of apartment blocks, cows graze on urban pastures and men fish in ponds. The oral histories reveal the complexity and lasting impact of socialist housing policies, from those whose homes were demolished and who were relocated to communal apartment blocks as part of Ceaușescu's urban systematization following the 1977 earthquake, to young families for whom owning a communist apartment was a major life achievement and a source of pride. The narratives extend to the following generations, showing how these once-coveted apartments became sources of

frustration and material dissatisfaction during the transition period of the 1990s, while also serving as means of accumulating transgenerational wealth. The film also touches on the significance of these apartments as poles of stability in the 1970s and 1980s for Chilean refugees fleeing the Pinochet regime.

The selection of works presented in *A Spring of Hope, A Winter of Despair* highlights key commonalities between Czech and Romanian conceptual art during the communist regimes: a retreat into introspection and an escape into nature as counteractions to totalitarian rule, a complete break from official art, and immersion in the underground and periphery of the art scene. This highly intellectual and often hermetic response entailed an abdication from the conventional daily life. The conceptual bridge is established through similar practices and aesthetic orientations, alongside a shared interest in examining the relationship between past and present – understanding the present in the light of the past, and the past through the perspective of the present. Furthermore, the exhibition traces the evolution of the artistic discourse regarding political power and dominant ideologies, from the subtle artistic statements of the 1970s and 1980s, to the overt postmodern and post-socialist critiques of the 1990s and beyond. The works featured in this exhibition reflect the experiences of a generation that lived its youth in the precarious conditions of the strict communist society and reached middle age during the transition to democracy and capitalism in Eastern Europe – a period fraught with its own challenges. In essence, this is the generation that bore the brunt of two opposing ideologies and political systems, and this experience is communicated through its art.

Ioana Apostol

¹ Oliva Niță, *A Spring of Hope, A Winter of Despair* (cat.), trans.: Antuza Antonia Genescu, Timișoara, 2024.

² Charles Dickens, *A Tale of Two Cities*, CRW Publishing Limited, London, 2003, p. 17: "It was the best of times, it was the worst of times, it was the age of wisdom, it was the age of foolishness, it was the epoch of belief, it was the epoch of incredulity, it was the season of light, it was the season of darkness, it

was the spring of hope, it was the winter of despair, we had everything before us, we were all going direct to Heaven, we were all going direct the other way – in short, the period was so far like the present period, that some of its noisiest authorities insisted on its being received, for good or for evil, in the superlative degree of comparison only."

Notes

The Exhibition *Carmen Sylva and Dora Hitz: Word and Image*, Peleș National Museum
September 3rd 2024 – February 15th 2025 and the international colloquium *Carmen Sylva, Dora Hitz and Women's Art Networks in Romania and Germany*, September 3rd 2024

The Exhibiton

Carmen Sylva and Dora Hitz: Word and Image was an exhibition curated by Shona Kallestrup from the University of St. Andrews in Scotland and Natalie Gutgesell from Kunstverein Coburg, Germany and

organised by Peleș National Museum in partnership with The National Museum of Art of Romania, The Embassy of the Federal Republic of Germany in Bucharest, The Embassy of Romania in Berlin, The

General Consulate of Romania in Munich, Goethe Institute, Bucharest. The exhibition had as a core feature the collaboration between Carmen Sylva and painter Dora Hitz who became a court painter between 1878–1882 and 1886–1887. During this time Hitz executed 13 works for Peles Castle, 11 of them being set up on the walls of the Music Room and the remaining 2 by the doorway to the royal dining room. 12 of these works represented illustrations of Carmen Sylva's writings from the early 1880s. The effort of putting the works together has the merit of restoring the work and identity of yet another woman artist who was excluded from art history. The communist regime significantly contributed to the process of amnesia taking into account the fact that the team of art historians

led by George Oprescu, Radu Bogdan and Krikor Zambaccian responsible with the inventory of the royal collections after 1948 marked the artworks by Dora Hitz as 'painting with no value'. It goes without saying that this historical label had long lasting effects contributing to the neglect of a valuable body of work created by a woman artist in a time of fights for equal rights and women's emancipation. Hitz was an example of an emancipated woman, as she travelled on her own, earned a living with her work and therefore she was economically independent. She studied at the Dammenschule der Frau Staatstrat Weber and attended the anatomy classes at the Ludwig-Maximilians-Universität.

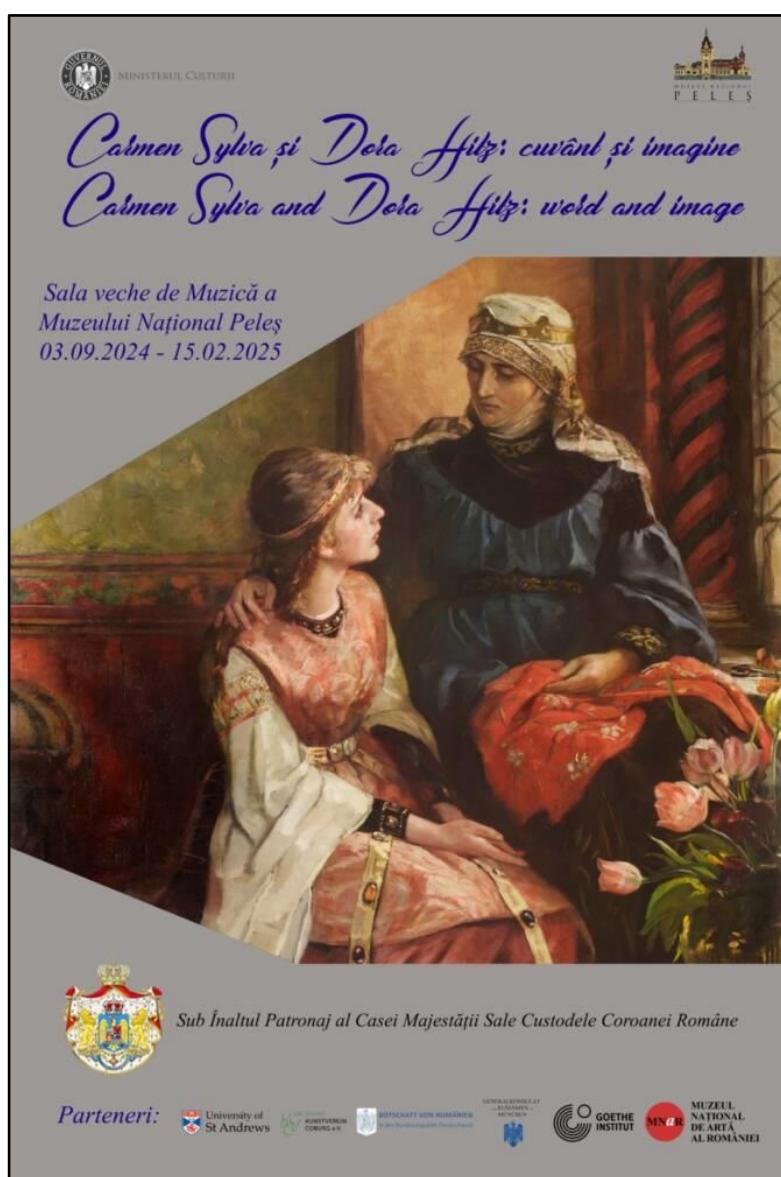


Fig. 1. – The exhibition poster.

For this exhibition 4 paintings from the National Museum of Art Collections in Bucharest were restored giving the public a chance to have a larger perspective on the style of the artist and the relationship with the royal family in terms of artistic taste and integration in the Royal collection display.

The exhibition was accompanied by a catalog with relevant illustrations of the artworks and Peleș Castle as well as with the theoretical contributions of the curators who are also frontline researchers of Dora Hitz. The catalog was published by Magic Print, Onesti, 2024 and presents each work with details regarding the context of their creation.

A second exhibition with the same title will be held in Kunstverein Coburg between January 24th – May 11th 2025.

The Colloquium

The one day international colloquium had three sections carefully designed to offer a specific perspective on Dora Hitz and Carmen Sylva as well a broader perspective on the re-evaluation of women artists connected between Romania and Germany in the second half of the 19th century – beginning of the 20th century.

In the first section Dr. Natalie Gutgesell, one of the curators of the exhibition and organisers of the colloquium spoke about Dora Hitz and the challenges of finding biographical data as well as identifying her artworks still undervalued. Natalie Gutgesell is the author of the first monograph dedicated to Dora Hitz, published in 2019. Dr Shona Kallestrup underlined the importance of *curating the memory of women artists* and commented on the collaboration between Dora Hitz and Carmen Sylva, the powerful connection between visual representation and literature. The poems and short stories written by Carmen Sylva offered the ground for the exploration of women's portraiture and representation as seen by women. It also set the stage for the plan of King Carol the 1st to bring Western culture to Romania.

Rosie Simon, an art historian from California focused on the intersections between the poem *Die Hexe* and two paintings commissioned from Dora Hitz to illustrate it. The representation of the witch – Dämona – becomes in this case a humanising reference to a character usually demonised by male artists. It becomes another representation of womanhood in its diversity in a frame that discusses the iconographic subversion of the male-dominated visual discourse.



Fig. 2. – Olivia Niță during the presentation.

The second section of the colloquium was focused on the German-Romanian cultural exchange starting off with the literary networks of Carmen Sylva's translated works in Europe, presentation held by professor Ramona Mihăilă, Head of the Secretary of State's Office of the National Agency for Equal Opportunities between Women and Men. She was followed by Oana – Maria Ciontu who offered a larger view on the activity of women artists between Romania and Germany highlighting their educational paths and travels. My contribution was dedicated to the artist Sonja Nădejde, eldest daughter of Sofia and

Ioan Nădejde, both important public figures from the second half of the XIXth century Romania. The process of restoring her identity is one example in overcoming the silencing of many invisible women artists excluded from art history. The process of investigating her biography and her activity both as an artist and model for the paintings of german painter Franz von Lenbach culminated with important findings: the identification of 3 paintings, copies after old masters, two at Peleș Museum and one at the National Museum of Art of Romania as well as with photographies from Lebachhaus collection in München.



Fig. 3. – From left to right: Ramona, Mihăilă, Olivia Niță, Roger Emery, Rosie Simon; bellow: Macrina Oproiu, Shona Kallestrup, Natalie Gutgessel, Oana Maria Ciontu.

In the third section Macrina Oproiu, historian and chief curator from Peleș commented on the connections of artist Tini Ruprecht with the Royal family as the artist was commissioned by Queen Marie and was also decorated by King Carol the 1st, a first-class medal for arts and sciences in 1904. Last but not least collector professor Roger Emery presented the literary and artistic work and life of Valeska Clara Wygodzinski who was influenced by Dora Hitz. Confronted with physical and mental health the artist and writer faced significant challenges as a woman at the turn of the XXth century.

The colloquium reunited scholars with contributions that created a fertile context for an in-depth understanding of the intellectual, cultural and career developments of women artists active between Germany and Romania from the second half of the 19th century to the first half of the 20th by taking into account new findings on their studies, travels as well as connections with the Royal house of Romania.

Olivia Niță

L'exposition *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland*, Leopold Museum, Vienne,
24 mai – 29 septembre 2024

Au Musée Leopold de Vienne a été ouverte une exposition troublante, dédiée à la Nouvelle Objectivité, mouvement artistique développé dans l'espace allemand pendant les décennies 3 et 4 du XX^e siècle. Après la défaite des Pouvoirs Centraux, à la fin de la Grande Guerre, la société allemande a traversé une période de crise économique et morale qui a duré presqu'une décennie et demi, jusqu'à ce que le Parti National Socialiste a pris le pouvoir. Cette période trouble se reflète pleinement dans la plastique : les expressionnistes d'avant-guerre deviennent plus "expressionnistes" et les confrères qui n'avaient pas été atteints par cette maladie font recours à la thématique et aux formes d'expression expressionnistes, transportées dans la zone d'un vérisme fruste, afin de manifester leurs traumas spirituels. Une société physiquement et psychiquement dévastée par l'expérience des tranchées et de la mort ne pouvait plus vivre dans l'illusion de la vie en rose !

La Nouvelle Objectivité, la façon réaliste de voir le monde dramatiquement modifié suite au conflit armé, était la réponse des artistes à tout ce qui les entourait : le spectacle sordide de la rue, les mutilés de guerre, la famine, le paupérisme, la prostitution, les maladies endémiques, la misère, les quartiers surpeuplés,

l'inflation, la spéculation, la corruption, le crime sentimental ou politique, tout cela confronté à la prospérité et l'arrogance des enrichis de la guerre, des élites luxueuses, des politiciens amorphes aux besoins des classes inférieures. Aleksei Tolstoï a magistralement décrit dans sa nouvelle *Le vendredi noir*, inspirée de sa propre expérience d'exilé à Berlin, ce glissement entre l'opulence et l'abjection.

Le titre de l'exposition est très bien choisi : *Splendeur et misère* et reflète admirablement la période où les œuvres choisies ont été élaborées. A côté de l'illustration réaliste d'une triste période de l'existence de l'Allemagne, la Nouvelle Objectivité a eu un prononcé caractère social et politique. Par rapport aux bruyantes et joyeuses Années Folles des pays victorieux, de France surtout, l'Allemagne vaincue a connu des années sombres de frustrations et privations qui ont mené, lentement, mais d'une façon certaine, à l'ascension du nazisme qui, au début, semblait la forme idéale de sortir de la crise et de rendre au pays le pouvoir et la dignité perdus.

Tout cela est très bien représenté dans cette exposition.



Fig. 1. – Franz Radziwill, Casque en acier dans No Man's Land, 1933, huile sur toile, Stadtmuseum Oldenburg.

Même pendant cette sombre décennie, l'historien et le critique de l'art Gustav Friedrich Hartlaub (1884–1963), devenu, en 1923, directeur de Kunsthalle de Mannheim, a organisé là-bas, deux années plus tard, l'exposition *Neue Sachlichkeit : Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* (La Nouvelle Objectivité : la

peinture allemande de l'expressionnisme jusqu'à présent). Dans ce nouveau naturalisme, Hartlaub distingue deux trajets : "Je vois une orientation vers la droite et une autre, vers la gauche. La première, assez conservatrice pour être égale au Classicisme, liée à tout ce qui est éternel, cherche à valoriser tout ce qui

est sain, corporel, sculptural, par le dessin propre, d'après la nature... L'autre côté, contemporaine par son enflammé manque de confiance dans l'art, né plutôt de la négation de l'art, tente à exposer le chaos, le véritable sentiment de nos jours, par l'intermédiaire d'une obsession primitive de la valeur, une obsession d'exposer son propre moi". Le curateur de cette exposition



Fig. 2. – George Grosz, *Jour gris*, 1921, huile sur toile, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie.

Sur les cimaises, furent réunis plus de 150 ouvrages provenus de divers musées et collections privées du monde afin de réaliser la première exposition majeure dédiée à la Nouvelle Objectivité organisée en Autriche. Le curateur de l'événement a été Hans-Peter Wipplinger, assisté par la coordonatrice du projet Aline Marion Steinwender.

L'ombre de la terreur de la guerre a suivi les artistes pendant des années. Franz Radziwill (1895–1983) a fait, en 1933, à une grande distance après la fin de la conflagration, *Le casque en acier dans No Man's Land*, une image troublante du sacrifice inutile symbolisé par un casque solitaire, perdu parmi des piquets percés par des balles, cassé par un éclat d'obus et laissant voir un fragment du crâne blanchi de celui qui l'avait porté, tombé dans la bataille (Fig. 1). Pour suggérer la souffrance des invalides de guerre il n'était pas toujours nécessaire de les représenter, défigurés ou sans membres, suivant l'exemple de George Grosz dans ses peintures,

avait saisi l'essence de ce phénomène et l'avait synthétisée exemplairement. Dès 1933, par la promotion de ce genre d'art, considéré "dégénéré" par les nazis, Hartlaub a perdu seulement son poste de directeur, mais il a trouvé un autre, didactique, à Heidelberg. Il a imposé ce terme pour l'art élaboré dans cette sombre décennie.

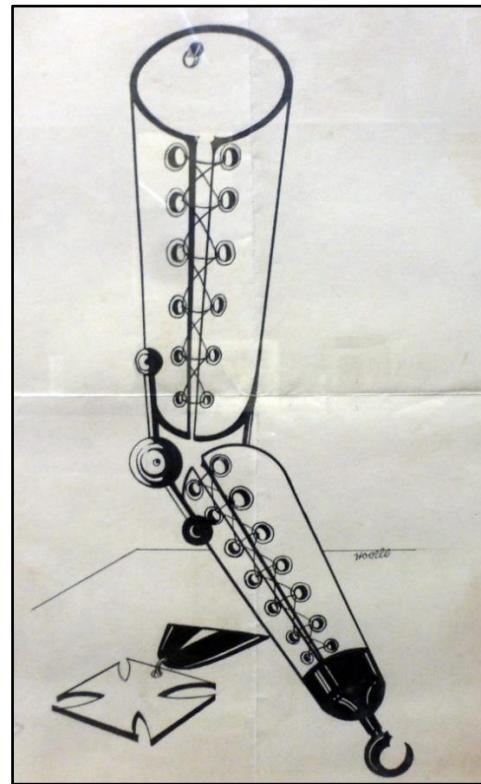


Fig. 3. – Heinrich Hoerle, *Prothèse*, env.1918-19, crayon et encre, collection privée.

comme la célèbre toile *Jour gris*, de 1921, dans laquelle un bourgeois aux joues roses, élégant et important, le ruban d'une décoration sur le revers, passe avec nonchalance près d'un vétéran triste, qui s'appuie d'un bâton, habillé d'un uniforme usé qui laisse voir qu'il avait perdu un bras (Fig. 2). Sur le fond, des fourneaux dont sortent des nuages de fumée noirs, tandis qu'un personnage sans visage, symbole de la masse anonyme du prolétariat, se dépêche vers le travail, une pelle sur son épaule. On y trouve l'essence des réalités cruelles et les contrastes frappants à l'époque de la République de Weimar ! Mais l'invalidé générique pouvait également être figuré par sa prothèse, à côté de la Croix de fer dont il avait été distingué pour sa bravoure comme on le voit dans l'ouvrage en crayon et encre de Heinrich Hoerle (1895–1936) (Fig. 3). Tout aussi déchirante est la lithographie signée par Käthe Kollwitz (1867–1945), *Les survivants*, de 1923, destinée à être employée en tant qu'affiche contre la guerre : la figure centrale est celle

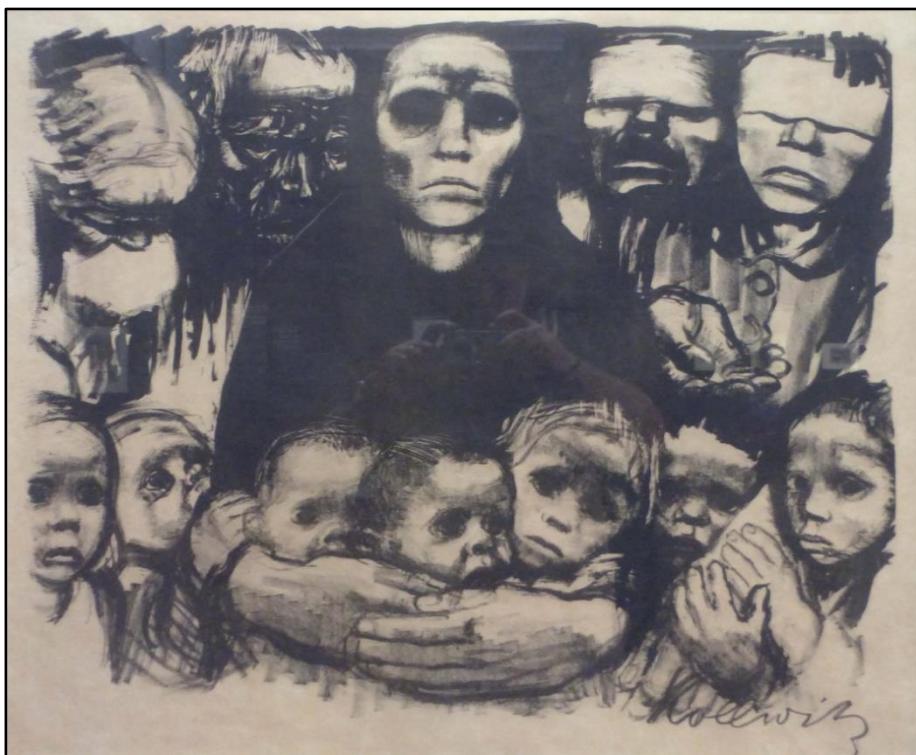


Fig. 4. – Käthe Kollwitz, *Les survivants*, 1923, lithographie, collection privée.



Fig. 5. – Karl Hofer, *Danse macabre*, 1946, huile sur toile,
Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur.



Fig. 6. – Erich Wegner, *Bal masqué*, 1927, gouache sur papier, collection privée.



Fig. 7. – Felix Nussbaum, *Autoportrait avec masque*, 1928, huile sur toile, collection privée.



Fig. 8. – Felix Nussbaum, *Joueur d'orgue*, 1942-1943, huile sur toile, Felix Nussbaum Haus in Museumquartier Osnabrück.

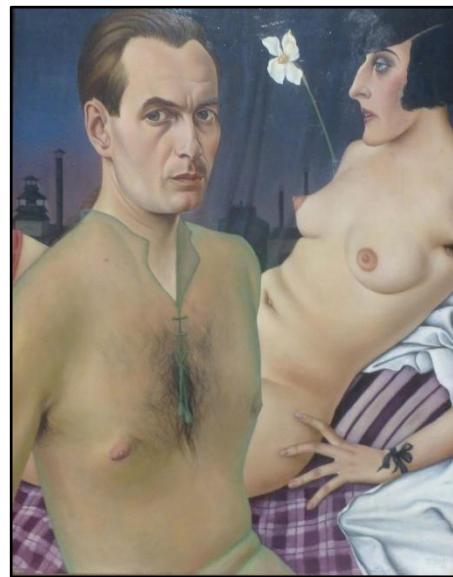


Fig. 9. – Christian Schad, *Autoportrait avec modèle*, 1927, huile sur bois, collection privée.

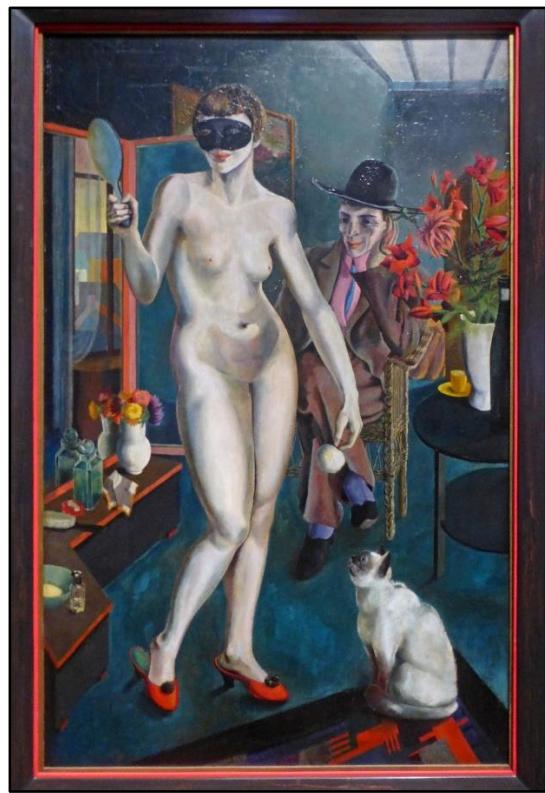


Fig. 10. – Hans Ludwig Katz, *Miss Mary*, 1926,
huile sur carton, Kunsthalle Emdem



Fig. 11. – Karl Hubbuch, *Triplettes*, 1928–1929, huile sur toile, collection privée.

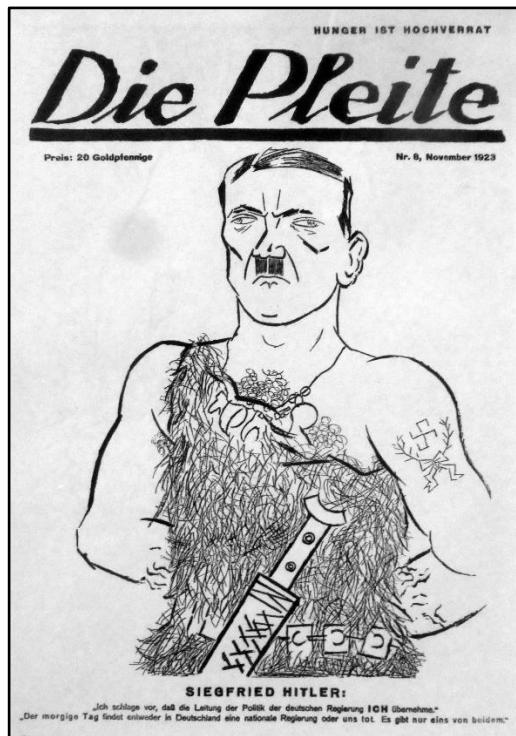


Fig. 12. – George Grosz, Hitler Siegfried, couverture de la revue *Die Pleite*, no. 8, 1923.



Fig. 13. – John Heartfield, couverture de la revue *A-I-Z* du 19 avril 1934, Leopold Museum.

d'une mère, veuve probablement, regardant avec douleur et reproche à travers ses yeux sans larmes et serrant à sa poitrine trois petits enfants terrifiés, tandis que d'autres se tiennent auprès d'elle, à la recherche de sa protection ; derrière, quelques têtes d'hommes sans défense, dont deux ayant perdu la vue sur le front et qui mendient, la main tendue (Fig. 4). Certains artistes font appel aux thèmes de la peinture du gothique tardif, comme la danse de la mort de Karl Hofer (1878–1955) dans sa composition *Danse macabre* dans laquelle les danseurs sont des spectres horribles, les yeux au fond de la tête, les rires sinistres (Fig. 5). La mascarade n'a rien de comique, elle est surtout étrangement dramatique, une prémonition du malheur, comme dans les deux personnages, une ballerine gracieuse et un peu effrayée et un bandit armé, au visage de Buffalo Bill qui serre sa main en possession de son poing ganté dans *Bal masqué* de Erich Wegner (1899–1980) (Fig. 6). Felix Nussbaum (1904–1944) fait, en 1928, son autoportrait, le visage partiellement couvert d'un masque, laissant voir ses regards inquiets par-dessus (Fig. 7). Il avait toutes les raisons pour son insécurité parce qu'il allait finir prématurément sa vie, à Auschwitz. Dans un paysage méfiant, pris en possession par la mort – écho du milieu urbain métaphysique de Giorgio de Chirico –, ravagé par la guerre, aux bâtiments qui se tiennent à peine sur des colonnes brisées, au-dessus desquelles flottent des flammes déchirées, noires, de deuil, paysage parsemé de fragments de squelettes et de crânes le seul être charnel, apparemment, encore vivant est un *Joueur d'orgue* au visage apathique et le regard vide qui s'appuie sur son instrument (Fig. 8). Instrument de la mort, lui aussi, car les tubes qui font des bruits lugubres sont des os façonnés et perforés tels que ceux d'un orgue.

La sexualité, les obsessions et les désirs incomensurables suivant les années d'abstinence de la période sous les armes est un autre sujet préféré de ces artistes. Les crimes passionnels, le massacre des corps fatigués de prostituées rappellent les cadavres éviscérés par les explosions sur le front. La gravure de Otto Dix *Crime par plaisir* de la série *Mort et réanimation* représente une femme massacrée bestialement, allongée sur le lit aux draps ravagés et imbibés de sang. Le tragisme de la scène dégénère dans le grotesque par la présence, au premier plan, de deux chiens en train de copulation... Un être humain s'est éteint dans des conditions terribles, mais les animaux continuent à jouir de la vie!

Les années d'après la guerre ont représenté une période d'un libertinage total et de sexualité déchaînée. Le sexe était un lieu commun à cette époque-là, une sorte de libération des préceptes de la rigide morale prussienne précédant la guerre. Christian Schad (1894–1982) a immortalisé son visage dans un *Autoportrait avec modèle*, dans lequel les deux personnages, l'artiste et sa "muse" sont presque nus (il porte une chemise transparente) et leur intimité est évidente (Fig. 9). Hanns Ludwig Katz, dans *Miss Mary*, se représente assis sur une chaise, derrière le personnage nu, qui s'admire dans un miroir, le visage couvert d'un masque noir. De l'autre main, il est en

train de se poudrer, tandis qu'un chat, au premier plan, regarde en haut, vers sa maîtresse. Ce qui pourrait être également une suggestion de la signature de l'auteur, car, Katz, en allemand, signifie chat. L'artiste esquisse un sourire ambigu et son regard devient désireux devant le modèle appétissant (Fig. 10). Dans *Lestriplettes*, Karl Hubbuch (1891–1979) a représenté trois jeunes femmes nues, coiffées en style Gavroche, qui ont l'air de ne pas connaître la pudeur et exposent agressivement leurs charmes (Fig. 11). Quoique l'homosexualité ait été également interdite par la République de Weimar, suite aux interventions du savant Magnus Hirschfeld, elle était tolérée dans les bars et les clubs élitistes. Les peintres Schad et Hubbuch ont investigué aussi ces aspects dans leurs œuvres.

L'industrialisation accélérée devenait, elle aussi, un motif pour les artistes à cause de la note effrayante provoquée par les dégagements de fumée et la déshumanisation provoquée par la mécanisation. Le monde impersonnel des zones industrielles, "les portraits" des fabriques, des usines, des installations et des constructions cubiques, anodines, dominées par des tonalités grises, est illustrée dans certains ouvrages sur la cimaise. Mais ce qui paraissait très dangereux aux yeux des artistes orientés vers la gauche c'était l'ascension du Parti National Socialiste qui, dans les années du début de l'activité du Führer, se permettait encore de le caricaturer, suivant l'exemple de Grosz, qui le fait, en 1923, sur la couverture du périodique humoristique *Die Pleite*. Il ridiculisait cet homme politique agressif en tant que *Siegfried Hitler*, le héros légendaire des *Nibelungen*, couvert d'une fourrure et avec, à sa ceinture, le sabre Nothung et, sur son épaulé, le tatouage de la svastika, symbole de son parti (Fig. 12). L'ami et collaborateur de Grosz, John Heartfield (1891–1968) (né Helmut Herzfeld, nom anglicisé en tant que proteste aux sentiments anti-britanniques des allemands à l'époque de la Grande Guerre), cofondateur de la revue *Die Pleite*, était un collaborateur constant de la publication communiste *A–I–Z (Arbeiter-Illustrierten-Zeitschrift)*, pour laquelle il a fait de nombreuses couvertures et illustrations. Il était un spécialiste du photomontage et était devenu un maître de ce genre. Sur la couverture du numéro du 19 avril 1934, il élabora une composition hilare dans laquelle le théoricien du Parti National Socialiste, dr. Joseph Goebbels, placé derrière le Führer, tente de masquer les véritables intentions de celui-ci, en lui ajoutant une barbe touffue pour le faire ressembler à Karl Marx et illusionner la population que la finalité des nazis était la construction d'une société socialiste, ayant à la base les théories utopiques de cet homme de gauche (Fig. 13).

L'exposition *Glanz und Elend. Neue Sachlichkeit in Deutschland* illustre une époque sombre du passé de l'Allemagne et la manière dont les artistes contemporains l'ont reflétée dans leurs œuvres, marquées par le réalisme et transformées dans un arme de combat socio-politique.

Adrian-Silvan Ionescu

The Exhibition *Ileana Sonnabend & Arte Povera*, The National Art Museum of Romania,
Bucharest, June 26 – September 22, 2024

Open from June 26 to September 22, 2024, at The National Art Museum of Romania (ground floor, Știrbei wing), the exhibition *Ileana Sonnabend & Arte Povera* is curated by the Italian art historian Ilaria Bernardi and organized in

collaboration with the Italian Embassy in Romania, the Italian Institute of Culture in Bucharest, and Antonio Homem (Ileana Sonnabend's adopted son and her heir) from the Sonnabend Collection Foundation (Fig. 1).



Fig. 1. – Poster of the exhibition *Ileana Sonnabend & Arte Povera*,
The National Art Museum of Romania / NAMR, Bucharest
(June 26 – September 22, 2024). Source: Press release
by NAMR (June 11, 2024).

The exhibition pays tribute to the legendary gallerist and art collector of Romanian origin Ileana Sonnabend (née Shapira, October 25, 1914, Bucharest – d. October 21, 2007, New York). She was the daughter of Mihai Schapira, a Romanian Jewish successful businessman and financial advisor to King Carol II of Romania, and Marianne Strate-Felber, his Viennese wife. In 1932, when she was only 17, Ileana met Leo Castelli¹ – the great gallerist-to-be, then appointed to work for the Generali insurance company in Bucharest –, and married him the next year. In 1935 they left Bucharest for Paris, where Leo was offered a job at the Banca d'Italia. They moved in Surrealist circles and Leo eventually gave up the bank. Drawing on Ileana's flair for art (as well as on her money), Leo opened a gallery in the Place Vendôme in early 1939.

But it was a bad timing... With the outbreak of World War II, the couple escaped Europe and settled in New York City, where Russian-born American painter John D. Graham (the second husband of Ileana's mother) introduced them to his artist friends. Through Peggy Guggenheim, they met Marcel Duchamp and Jackson Pollock. In 1950, the couple curated a show of young American and European painters, which included both Jean Dubuffet and Mark Rothko. In 1957, the Castellis opened their first Manhattan gallery in their drawing room at East 77th Street, showing the work of artists such as Jasper Johns and Robert Rauschenberg. Although their business was promising, Ileana and Leo divorced in 1959 (yet, they will remain friends and on good business terms). The middle-aged woman went on to establish her own career in the art world.

The next year, she married Polish-born Michael Sonnabend, a Dante scholar. The new pair set off for Paris, where they opened the Galerie Ileana Sonnabend in 1962. In 1968, the couple closed the gallery in Paris, as it was not profitable enough, and moved back to New York. In 1971, Ileana Sonnabend opened her now legendary gallery in an old paper factory at 420 Broadway, in SoHo. In only a few years this district had become the centre of Manhattan's burgeoning art scene, largely thanks to the presence of the Sonnabend Gallery. This time Sonnabend's foresight was also financially successful. The first show, featuring the British pair Gilbert & George as a singing bronze-painted sculpture, was soon followed by exhibitions of Mario Merz and Jannis Kounellis.

During a career that spanned half a century, Ileana Sonnabend, as a voracious collector and pioneering gallerist, helped shape the course of art after WWII on both sides of the Atlantic: she was instrumental in introducing American Pop art (she was known as "the mom of Pop") and Minimalism to Europe in the 1960s and Italian Arte Povera to the United States in the early 1970s.

When I visited the exhibition in Bucharest, I had flashbacks of the great show dedicated to Ileana Sonnabend by the Museum of Modern Art / MoMA in New York – which I had the opportunity to see in 2014² –, especially of the double portrait of Ileana Sonnabend created by Andy Warhol in 1973 (Fig. 2).



Fig. 2. – The entrance hall to the exhibition *Ileana Sonnabend. Ambassador for the New*, Museum of Modern Art / MoMA, New York (December 21, 2013–April 21, 2014). On the right side: Andy Warhol, *Ileana Sonnabend* (1973, acrylic and silkscreen on canvas, two panels, each 101,6 × 101,6 cm, The Sonnabend Collection). Photo. E.A.

While the New York show displayed a large array of international artists, most of them American – including Robert Rauschenberg, with his iconic *Canyon* (1959) –, the Bucharest exhibition deliberately focused only on the Italian *Arte Povera* artists championed by the Sonnabend Gallery.

The first room serves the documentary purpose: photographs, vintage documents, exhibition catalogs, a chronological table as a wall text.

Starting with the second room, the visitor has the unique chance to see in Romania some Italian masterpieces. As a preamble to *Arte Povera*, this room includes a work by Mario Schifano (*La stanza dei disegni / The Drawing Room*, 1962, enamel and

charcoal on paper on canvas, 160 × 80 cm, private collection), the first Italian artist whose works were exhibited by Ileana Sonnabend and thus anticipates the deep connection between the Sonnabend Gallery and Italian art developed since the second half of the 1960s, as well as two of the famous paintings on reflective / mirror-type support by Michelangelo Pistoletto: *Due uomini in camicie / Two Men in Shirts* (1963, painted paper on stainless on canvas, 171,3 × 101,3 cm, Collezione Maramotti, Reggio Emilia) and *Ragazza che cammina / Walking Girl* (1966, tissue on polished stainless steel, 230 × 120 cm, Collezione Intesa Sanpaolo, Gallerie d'Italia, Naples) (Fig. 3).



Fig. 3. – Michelangelo Pistoletto, *Due uomini in camicie / Two Men in Shirts* (1963,) and *Ragazza che cammina / Walking Girl* (1966). Photo. E.A

The third room hosts proper works of *Arte Povera* – the Italian movement whose name was given by the art critic Germano Celant in 1967–, signed by a number of major artists: Gilberto Zorio (*Sedia / Chair*, 1966, scaffolding tubes and clamps, colored polyurethane, concrete, 220 × 100 × 70 cm, collection of the artist), Mario Merz (*Sitin*, 1968, iron structure, neon, wax, 18 × 64 × 56 cm, Merz collection, Turin), Giovanni Anselmo (*Torsione / Torsion*, 1968, leather, concrete, wood, 100 × 115 × 80 cm, private

collection), Pier Paolo Calzolari (*Senza titolo / Untitled*, 1970, blue neon, two candles, transformer, 32 × 350 cm, Peppino Di Bennardo collection), Giulio Paolini (*Apoteosi di Omero / Apotheosis of Homer*, 1970–1971, installation with 32 photographic prints, 33 white folders, Plexiglas plates on music stands, and sound recording, private collection, Milan), and Jannis Kounellis (*Senza titolo / Untitled*, 1980, seven large-size drawings, China ink on paper, each 267 × 150 cm, private collection) (Fig. 4–5).



Fig. 4. – (In the foreground) Giovanni Anselmo, *Torsione / Torsion* (1968) and (in the background) Gilberto Zorio, *Sedia / Chair* (1966). Photo. E.A.



Fig. 5. (In the foreground) Mario Merz, *Sitin* (1968) and (in the background) Jannis Kounellis, *Senza titolo / Untitled* (1980). Photo. E.A.

The works on display still belong to the artists and their heirs, as well as to museums, foundations, private collectors, Italian gallery owners – all presented by Ileana Sonnabend within exhibitions organized both in her gallery and in other spaces.

In the last room, the documentary film *Valicare i confini. Ileana Sonnabend e l'Arte Povera*

(3D Produzioni, 2024) by Eleonora Angius offers a remarkable montage of vintage footage and contemporary videos, including interviews with the protagonists of *Arte Povera*.

Eduard Andrei

¹ Leo Castelli (né Krausz, September 4, 1907, Trieste, Austria-Hungary – d. August 21, 1999, New York, USA), an Italian-American of Hungarian and Jewish origin, was one of the most influential art dealers of the 20th century. He was the first husband of Ileana Sonnabend. See Annie Cohen-Solal, *Leo & His Circle. The Life of Leo Castelli*, Alfred A. Knopf Publ. House, New York, 2010, pp. 114–125.

² *Ileana Sonnabend. Ambassador for the New*, Museum of Modern Art/MoMA in New York, Special Exhibitions Gallery, third floor, December 21, 2013–April 21, 2014. The exhibition was accompanied by a substantial and fully illustrated catalog (172 pages), authored by Ann Temkin and Claire Lehmann. The catalog features the works of 41 artists who exhibited in Sonnabend's eponymous galleries in Paris and New York from the early 1960s through the late 1980s.

Notes

International Symposium *Phanariot Materialities: Domestic Architecture, Urban Culture and Social Mobility*, June, 27–29, 2024, ANAMED Research Center for Anatolian Civilizations, Koç University, Istanbul

While interest in the history of Phanariot society has seen a vigorous resurgence in scholarship in recent years¹, there has not been a major international event focused on this subject since the 1970 Symposium “L'époque phanariote”, organized by the Institute for Balkan Studies in Thessaloniki². The International Symposium titled “Phanariot Materialities: Domestic Architecture, Urban Culture, and Social Mobility”, hosted by the ANAMED Research Center for Anatolian Civilizations at Koç University in Istanbul from June 27–29, 2024, aimed to unite scholars in the various fields of humanities to exchange the latest findings and develop new perspectives for research on a topic that remains contentious in historiography. The symposium was a component of a three-year research initiative led by Prof. Namık Günay Erkal (architectural historian and the dean of Architecture and Design Faculty at TED University, Ankara), Firuzan Melike Sümertaş (visiting scholar at University of California – Berkeley and Assist. Prof at Istanbul Kent University), and Haris Theodorelis-Rigas (lecturer in Classical Greek and Latin in the Art History and Archaeology Department of Koç University, Istanbul) to explore the multifaceted material and social history of the Phanariot elite. Their research aims to promote the existing Phanariot architectural heritage in Istanbul³, seeking to conclude with a volume of collected studies and with an international exhibition dedicated to Phanariot material culture, set to take place in 2025 across Istanbul, Bucharest, and Athens.

While nationalist narratives have portrayed the Phanariots as disloyal and overly materialistic, a more

nuanced examination of their material culture has been largely overlooked.⁴ The symposium's approach was an interdisciplinary dialogue about Phanariot material culture and the Phanariots as an Ottoman urban “network of power”, extending to the Mediterranean, the Danubian Principalities, and other important urban centers. This expansive geographical influence underscores the necessity for research that integrates various academic fields and national historiographies to better understand the Phanariots’ political, social, economic, and cultural networks, along with their great social and physical mobility. The symposium emphasized themes from the sphere of cultural studies, such as residential architecture, urbanism, family structures, community dynamics, and social practices. It focused on the “long 18th century”, spanning from the mid-17th to the mid-19th century, a complex transition period for the Ottoman Empire, Moldavia, Wallachia, and Istanbul itself.

Introductory and keynote talks were given by Namık Günay Erkal (TED University, Ankara), on the urban development of Phanar during the Ottoman era; Shirine Hamadeh (Koç University, Istanbul) on the architectural landscaping on the seashore in 18th century Bosphorus in which Phanariots were involved; Christine Philiou (University of California – Berkeley), on the dilemmas of “Imperium in Imperio” and the art and science of Phanariot power in the long 18th century; and Constanța Vintilă (“Nicolae Iorga” History Institute, Bucharest), on the Phanariot women in the Danubian Principalities, their life stories and social agency in the long 18th century.



Fig. 1. – The International Symposium titled “Phanariot Materialities: Domestic Architecture, Urban Culture, and Social Mobility”, hosted by the ANAMED Research Center for Anatolian Civilizations at Koç University in Istanbul from June 27–29, 2024.

The symposium was organized into six thematic sessions. The first session was dedicated to social and religious community in post-byzantine Phanar. Nicholas Melvani (Johannes Gutenberg University, Mainz), in his paper “Fener After Byzantium: A Maritime Neighborhood of Istanbul from the Mid-Seventeenth to the Eighteenth Century”, explored the significant demographic changes in the Phanar area following the 1453 conquest, examining the interactions with the district’s Byzantine heritage, analyzing how the Patriarchate’s location, the hydrography of the Golden Horn, and the urban landscape shaped the identity aspects of Phanariot residents. Cristina Cojocaru (“G. Oprescu” Art History Institute, Bucharest), in her talk titled “The Phanariot Legacy in Ecclesiastical Art from Wallachia and Moldavia in the Eighteenth Century”, aimed to challenge the traditional portrayal of Phanariot leaders as corrupt outsiders, evidencing the churches and monasteries they established, which, in her view, reflected a commitment to preserving heritage and fostering a shared consciousness that transcended Ottoman authority. She also examined the fate of these ecclesiastical buildings, many of which have been throughout the modern period neglected, demolished, or altered, often due to their “foreign” origin. This neglect raises questions about the existence of a distinct Phanariot artistic expression in the Romanian Principalities and whether it is allogenic or a genuine

reflection of local identity. Karen A. Leal (managing editor of *Mugarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*) focused on the church of Theotokos Mouchliotissa, founded in Phanar by a Byzantine princess in the 13th century and adorned with Palaiologan heraldry. Unlike other churches that were converted into mosques after the conquest, Mouchliotissa retained her function of Christian Orthodox church. Its history is marked by intriguing details, including a secret tunnel, a holy water spring, and a mosaic possibly depicting its foundress, alongside questions about its preservation and the architects involved. The church was part of the identity of the “Fenerli”, the “Rüm tâ’ifesi” population of Phanar in eighteenth-century Istanbul.

The second session addressed cross cultural trends in architecture and patronage. Elisabeta Negru (“G. Oprescu” Art History Institute, Bucharest)’s presentation, “The Mutual Influence of Wallachian Boyars and Greek Phanariots on Wallachian Mansion Architecture: An Exploration of Sources, Function, and Etiquette”, focused on the cultural impact of Greek boyars in 17th century Wallachia, such as the Cantacuzinos and Ghykas, who played significant political roles and enhanced artistic ties with Venice and Istanbul. Wallachian manors began to adopt Ottoman architectural elements, featuring separate cooking areas and semi-open social spaces similar to Ottoman hayats, suggesting an increasing assimilation

of Ottoman etiquette by the Wallachian court. The study proposed potential influences from the work of 16th-century Venetian architect Andrea Palladio mixed with Byzantine recurrences and Ottoman spatial solutions for the spatial traits in Wallachian residential architecture, which persisted into the 18th century before being replaced by Europeanized Baroque and Rococo styles by 1800. Hilal Uğurlu (MEF University, Istanbul) and Deniz Türker (Rutgers University–New Brunswick)'s paper, "Courts & Kalfas: Patronage Relationships in Selim III's Reign", presented the patronage networks surrounding Sultan Selim III's extended court, including his mother, sisters, and cousins. The study expanded on existing literature about the "Greek" artists, architects, and craftsmen serving the imperial Ottoman family, particularly focusing on Greek kalfas, who functioned similarly to modern architects. It highlighted key figures such as Komyanoz, Foti, Todor, and Yani Kalfas, tracing their professional journeys from shipbuilders in the imperial arsenal to collaborators with French architects invited to the capital in the 18th century. Alper Metin (Sapienza University of Rome)'s study, "Greek and Aegean Participation in the Architectural and Urban Renewal of Istanbul: Eastern Mediterranean Networks during the Age of Baroque", offered a fresh perspective on 18th-century Baroque influences in Ottoman architecture by exploring the eastern Mediterranean craftsmen dynamics following the Cretan War (1645–1669). A significant influx of skilled building professionals, both Greek Orthodox and Muslim, enriched the architectural repertoire of Istanbul. Their networks served Greek elites and imperial circles, contributing notably to what was contemporarily celebrated as the "new manner" in architecture and urban design.

The third session dealt with education and literary culture of Phanariots. Konstantinos Sampanis (Institut für Byzantinistik und Neogräzistik, University of Vienna) and Chariton Karanasios (Research Centre for Medieval and Modern Hellenism, Academy of Athens) talked about "The Affluent Natural and Urban Environment in the Phanariot Lyric", exploring the image of an affluent environment in Phanariot poetry, linked to the urban transformation of Constantinople during the "Tulip era" (1717–1730). This period allowed both local Christians and foreigners to engage in outdoor leisure activities, such as strolling through gardens and enjoying suburban excursions, which inspired such themes in poetry. The images of affluence reflect a naturalistic portrayal of the prosperous life of the wealthy class, seen in examples from Caspar Ludwig Momartz's *Vospromachia* (1766), and Zisis Daoutis' first anthology of Modern Greek poetry, compiled and published in 1818. Miltos Pechlivanos (Freie Universität Berlin /Centrum Modernes Griechenland) presented "Practices of Cheerfulness: Books and Readings between Nikolaos and Skarlatos Mavrokordatos". The emergence of the Phanariot elite within the Ottoman state and

Danubian Principalities was significantly shaped by the Mavrokordatos household, which functioned as a center of knowledge, where scholars engaged in literary activities and intellectual formation. The book collections there reflect the tensions and transformations in Phanariot knowledge culture, influenced by ancient and Byzantine traditions, Ottoman court culture, and early modern European thought. The paper compared the reading habits of Nikolaos Mavrokordatos and his son Skarlatos, based on their florilegia and personal annotations, analyzing transgenerational self-fashioning and educational strategies for princemaking. The household's library served as a "mirror of princes", emphasizing the interplay between knowledge and power within the Mavrokordatos household, characterized by the author as an "oikonomy of knowledge" at the intersection of the Ottoman Empire and the Republic of Letters. Ovidiu Olar ("N. Iorga" History Institute, Bucharest/Institute for Habsburg and Balkan Studies, Vienna)'s paper, "The White Swan and the Giraffe: the Rise of the Phanariots According to Cantemir's Hieroglyphic History (Constantinople, c. 1706)", tackled the political and literary personality of Dimitrie Cantemir, a notable authority on Ottoman history who also penned a satirical roman à clef, *Hieroglyphic History*, around 1705–1706 in Constantinople. This fable, rich in dark humor, presented one of the earliest portrayals of Ottoman power dynamics through ironic and parodic representations of Grand Dragomans Panayiotis Nikousios (the White Swan) and Alexandros Mavrokordatos (the Giraffe). By suggesting that these figures uncovered the secrets of the Ottoman system, Cantemir highlighted the ascent of the Greek Orthodox elite of the Phanariots in Constantinople. His critique, aimed at positioning himself as a viable alternative, ultimately did not prevent the Phanariot pioneers from succeeding in their political ascension. Hasan Çolak (TOBB University of Economics and Technology, Ankara/ TYPARABIC ERC project, Institute for South-East European Studies, Bucharest), in his paper "From Private Property to Educational Institutions: A Case Study of Material and Institutional Transformation in Fener" aimed to counter the scholarly trend of characterizing the history of non-Muslim buildings and neighborhoods in the Ottoman Empire by narratives of disintegration and conversion to Muslim dominance in areas like Fener, where Christian material culture has diminished. The paper examined the transformation of a house in the Abdi Subasi neighborhood in Istanbul, once owned by a prominent Orthodox intellectual who served as a teacher and director at the Patriarchal Academy. This site, along with neighboring properties, eventually became part of the Marasli Primary School for Orthodox children.

Session IV, dedicated to Ottoman institutions and elites, began with Savvas E. Tsilenis (former Head of Technical Division in the National Hellenic Research Foundation, Athens)' talk, "The Relations of Ottoman Dignitaries with the Phanariots According to

Athanasiros Komnenos Ypsilantis in the Eighteenth Century Polis". During the 18th century, significant historical essays focusing on Ottoman military history, political, and ecclesiastical life emerged, works informed by personal testimonies and primary sources, particularly in the Balkans and the Transdanubian regions of the Ottoman Empire. Notable authors included Nikolaos Kyriakos, Mitrophanos Grigorios, and Athanasiros Komnenos Ypsilantis, with comprehensive historical accounts. Ypsilantis' major work, *Ecclesiastical and Political in Twelve Books*, Books VIII-X, covers post-conquest events from 1453 to 1789, highlighting the evolving political and ecclesiastical landscape of the Ottoman Empire during the period, forming a valuable source for Phanariote history. Nir Shafir (University of California – San Diego) talked about "Books, Drugs, and Jokes: The Moral and Material Habitus of a Phanariot Lord". The Phanariots were integral to the Ottoman bureaucratic structure, particularly within the kalemie, during the late 17th and early 18th centuries. The presentation explored the moral habitus of the kalemie through the poetry of Nâbî and the austere lifestyle of Phanariot prince Constantine Mavrocordatos, who notably abstained from drugs and luxury. Special attention is given to Mavrocordatos' library and collection of Turkish books, and his literary patronage, exemplified by *In the Name of the Apostles* and a lesser-known work featuring humorous tales about addiction in Istanbul. Zeynep Sözen (Istanbul Technical University), examined the "Phanariot Envoys of Wallachia and Moldavia", the evolution of the representation system of the two principalities following the establishment of the Phanariot regime. Beginning in the 16th century, permanent envoys known as "kapıkethüdasi"/"kethüdâ-i bâb"/ Rom. "capuchehaie" were stationed in Istanbul at Draman and Phanar. This institution was unique to the Principalities, as the envoys symbolized sovereignty, despite Moldavia and Wallachia lacking an independent foreign policy. The paper traced the development of this institution prior to the Phanariot era, highlighting the merging of the hostage role with that of the envoy who managed tribute payments, received firmans, and facilitated trade. With the Phanariot regime, the selection of capuchehaie shifted to members of the Phanariot community, leading to an increase in their education, numbers, and influence, culminating in a near monopoly over relations with the Porte.

Session V was dedicated to family life, household, and wealth. Elif Bayraktar Tellan (Istanbul Medeniyet University) presented "A Glance inside the Closets of Phanar and the Bosphorus: The Estate Inventories of Phanariots". The paper examined the estate inventories of prominent Phanariots like the Karatzas, Mourouzis, and Ruset families in late 18th-century Istanbul. To better understand the Phanariots within the administrative, economic, and cultural context of the

18th-century Empire, estate inventories (terke registers) serve as valuable source. These inventories provide insights into the material possessions, revenues, market values, and credit networks of deceased Ottoman subjects, Muslim or non-Muslim. Specifically, the estate inventories of Greek Phanariot notables and those of modest means offer data on their households, properties, inheritances, and consumption patterns. Ertan Ünlü (Ankara University), had a presentation on the "Heritage of Nikola Mavroyani, Voivode of Wallachia (1735–1790)". Nikolaos Mavroyenis rose through the ranks of the Ottoman administration in Istanbul by becoming a protégé of Gazi Hasan Pasha, culminating in his appointment as voivode of Wallachia in 1786, directly from the naval interpreter position. Supported by influential figures like Gazi Hasan Pasha and Koca Yusuf Pasha, he faced opposition, notably executing his rival Bedros on his appointment day. Mavroyenis played an important role during the Ottoman-Russian-Austrian wars, earning the favor of both Abdülhamid I and Selim III. However, following Gazi Hasan Pasha's death, he was executed on June 19, 1790, with his assets confiscated. The paper examined the muhallefat records of Mavroyenis to unveil his wealth and properties, offering insights into his lifestyle and the socio-economic dynamics of the 18th-century Greek elite in the Ottoman Empire. Aggeliki Chatzistavrou (University of Athens) talked about "The Financial Role of Phanariot Women in Wallachia and Moldavia in the Eighteenth Century". She explored how Phanariote women defined themselves and their roles within the family economic context, focusing on four members of the Soutsos family: Euphrosyne Callimachi Soutso, Safta Dutescu Soutso, Roxana Manu Soutso, and Marioara Soutso. Their private letters reveal their financial transactions and purchases in the Danubian Principalities and Istanbul, showcasing their economic agency. Bonds, economic declarations, and official ledger books highlight their social positions and the economic networks they navigated. Utilizing documents from Romanian and Greek archives, the study presented Phanariote women as significant financial actors in the long 18th century. Roxana Coman (Humboldt University, Berlin) had a presentation titled "Material Culture in Rites of Passage. Marriage and Death in Eighteenth Century Wallachia and Moldavia" that explored the mobility of material culture in the early modern period through the analysis of dowry lists, estate inventories, and probates. The paper also examined the terminologies used for metalwork and textiles, which highlight the societal codes, production materials, and currencies involved. The approach emphasized the self-fashioning side of household consumption, with the particular role of women as cultural agents.

The last session, VI, addressed the Phanariot posterity and its consequent phases of defamation, obscurity, and reappraisal. Konrad Petrovszky (Institute for Habsburg and Balkans Studies, Vienna), talked about “Iorga’s Phanar: The Long Way towards Rehabilitating the Ottoman Greek Orthodox Elite”. Nicolae Iorga’s *Byzance après Byzance* was one of the first attempts to rehabilitate the Phanariots, highlighting their role in preserving “Byzantine forms” in southeastern Europe following the empire’s fall until the Greek uprising of 1821. Iorga’s efforts faced significant challenges due to the entrenched disdain for “Phanariotism” within Romanian nation-building ideologies in the 19th century. The paper examined the shifting perceptions of the Phanariots in the Romanian historical narrative, linking their rehabilitation to debates on nationhood and modernity, ultimately portraying Phanar as a center of Romanian life rather than a detrimental foreign influence. Cristina Bîrsan (INALCO, Paris)’s presentation “Dimitrie Cantemir’s Palace: The Ups and Downs of a Princely Residence” examined the historical development of Cantemir’s palace in Phanar, built between 1690 and 1710 on land inherited from Šerban Cantacuzino, with support from the Grand Vizier. Despite its rich history, the palace has faced management challenges and housed various owners, including the Patriarchate of Jerusalem. Through a compilation of unpublished photos, interviews, and documents, her research revealed the palace’s ongoing struggles surrounding its proper preservation and use. The last paper was Mara Verykokou (Benaki Museum, Athens)’s “Phanar or not Phanar? The Narrative of Phanariot Identity at the Benaki Museum”. The Benaki Museum houses a variety of objects linked to the Phanariot princes, including jewelry, silverware, and archival materials, though these are not always displayed in a context that connects them to Phanariot society. The paper explored how other Greek museums, like the Byzantine and Christian Museum of Athens and the National Historical Museum of Greece contextualize similar artifacts. While the latter briefly references Phanariot society during the Greek War of Independence, a closer examination reveals Phanariots’ inconspicuous presence in the narrative of Greek culture. The presentation posed questions about object selection, display, and the Phanariots’ place in museum narratives.

The conclusions of the symposium evolved around the Phanariot community as a significant entity within the Ottoman Empire, examining their architectural contributions, cultural identity, and the complexities of their role in the Ottoman, Greek, and Romanian historical narratives. Çiğdem Kafescioğlu (Boğaziçi University, Istanbul) highlighted the Phanariots as a unique community that transitioned towards early modernity during the long 18th

century. The Phanariot presence in the Mediterranean exemplifies a blend of architectural and cultural influences, particularly highlighting Aegean connections and Ottoman Baroque style. They represented an “empire within an empire”, navigating patronage and political spheres, all while facing a certain indifference from the Ottoman power. Evgenia Kermeli (Hacettepe University, Ankara) raised critical questions regarding Phanariot identity. Are they simply a community, or do they embody a more complex identity that can be both beneficial and burdensome? They navigated multiple mixed houses of power, which raises concerns about the boundaries between their private and public spheres. The Orthodox Church and transregional networks allowed for their significant influence in the 18th century, particularly as bureaucracy gained importance. Phanariots shared cultural and mental frameworks with the Ottomans, possessing wealth, education, and the diplomatic acumen necessary to forge vital alliances while serving loyally as agents of the Empire. Anna Ballian (Benaki Museum) discussed the “rebranding” of the Phanariots within current historical and museum narratives and the absence of a distinct Phanariot architecture in Greece, focusing on their decorative arts and literature. The case of Despineta of Argiri, who founded a prominent embroidery workshop in Istanbul, illustrates the adaptability of those associated with the Phanariot circle, despite her not being a Phanariot by origin. Ballian noted the importance of “politika” jewelry for the Phanariots (“urban” luxury jewelry of Western style influence) and highlighted the painted enamel techniques influenced by Europe, alongside connections to Transylvanian silverwork. Silvana Rachieru (University of Bucharest) positioned the Phanariots as Ottoman subjects and emphasized the need for a transregional perspective that transcends traditional historical periodization. She stressed the need to educate the public and to challenge existing narratives about the Phanariots, as they play a vital role in rediscovering the Ottoman past of the Romanians. Rather than being a singular class, Phanariots existed within an Ottoman competitive field and network of power. Their command of knowledge—especially regarding law—demonstrated the concept that knowledge is power. She also invoked the Ottoman Enlightenment, highlighting the recent interest in translations and the exchange of intellectual work that characterized this period. The Phanariots were multilingual, engaging with Sufi literature, French texts, and Greek classicism, although their literary contributions to Ottoman literature were limited. Nonetheless, they were deeply versed in Ottoman law and culture. They fostered a marketplace that both produced and consumed goods, ultimately aiming to leave a cultural legacy in the Romanian principalities.



Fig. 2. – After the symposium visits to Phanariot houses and churches.

The after the symposium the participants were given a guided tour of Phanar, where they visited the Haliç Sanat House (late 18th century), the Church of St. Nicholas in Cibali (16th and 19th centuries), the Patriarchal Church of St. George and the Patriarchal Palace (late 16th – early 19th century), the current Women's Library and Information Centre Foundation (Phanariot house from the second half of the 17th

century), Dimitrie Cantemir's palace (1690–1694), the Church of the Virgin Mary Mouchliotissa (13th century and 17th century), and the Phanar Greek Orthodox College (established in 1454, current building erected in 1881–1883).

Elisabeta Negrău

Notes

¹ Christine Philiou's book *Biography of an Empire: Governing Ottomans in an Age of Revolution*, University of California Press, Berkeley, 2011; Constanța Vintilă's most recent book *Changing Subjects, Moving Objects. Status, Mobility, and Social Transformations in Southeastern Europe, 1700–1850*, Bril, 2022; the research project *Phanariotic Lyric* led by Julia Chatzipanagioti-Sangmeister at the University of Cyprus (2018–2021), <https://www.ucy.ac.cy/phanariotika/phanariotic-lyric/>, and Miltos Pechlivanos' current research project "Transfer und Überlagerung. Wissenskonfigurationen in der Zeit der griechischen *homines novi* im Osmanischen Reich (1641–1769)" at Freie Universität Berlin, Centrum Modernes Griechenland (2020–2024, <https://www.sfb-episteme.de/teilprojekte/handeln/C06/index.html>), are the most recent notable contributions on the topic in the international field.

² Symposium *L'Époque Phanariote*, 21–25 octobre 1970. *À la mémoire de Cléobule Tsourkas*, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1974.

³ See their most recent publication, in Namik Günay Erkal, Firuzan Melike Sümertaş, "Of a Piece with Their Habitations": Phanariots and Their Houses on the Phanar Waterfront", in *YILLIK: Annual of Istanbul Studies* 4 (2022), p. 7–44. <https://doi.org/10.53979/yillik.2022.2>.

⁵ Recent scholarly work has already begun to dismantle the traditional view of Phanariot art as epigonic in its nature, highlighting the group's diverse, stratified, and complex visual culture. See Elisabeta Negrău, *Cum poate fi definită și valorizată arta epocii fanariote? Câteva observații teoretice*, in *Stavropoleos 300. București, Balcani, Europa*, edited by Pr. Iustin Marchiș, Stavrofora Mihaela Luchian, Monahia Atanasia Văetisi, Editura Cuvântul Vieții, București, 2024, p. 291–309.

L'exposition “*Cathares*”. *Toulouse dans la croisade*, Musée Saint-Raymond & Couvent des Jacobins, Toulouse, 5 avril 2024 – 5 janvier 2025

Au Musée Saint-Raymond auprès de l'imposante abbaye Saint-Sernin (Fig.1) et au Couvent des Jacobins de Toulouse, on a organisé une importante exposition qui s'occupe d'une période trouble du Moyen Age, l'hérésie des cathares ou des albigeois.

Vingt ans d'intrigues, de confrontations armées, finies dans des massacres, la famine, les persécutions, qui, entre 1209 et 1229, ont secoué la tranquillité de cette belle et prospère région de la France, connue sous le nom d'Occitanie.



Fig. 1. – Musée Saint-Raymond, derrière, la tour de l'Abbaye Saint-Sernin,
photo ASI.

Les cathares formaient une secte parue en Languedoc au XII^e siècle et qui considérait l'existence sur terre comme l'œuvre du Diable, la vie, le corps humain y compris, comme une prison de l'âme, seule partie lumineuse qui appartenait à Dieu. Afin de se racheter de ce péché transcontinental, ils prônaient l'ascétisme et la mort par la famine qui pouvait libérer de cette enveloppe charnelle. Dans la vie d'après, il n'y avait pas d'Enfer, car les cathares l'avaient déjà traversé. Le pape les avait considérés hérétiques et, en 1147, le Pape Eugène III a décidé de les “gronder”, verbalement et, si besoin, avec le sabre. On ne les appelait pas cathares à l'époque, mais “de bons hommes”. Le terme a été repris, par les historiens, au XIX^e siècle seulement, de St. Augustin (354–430) qui, beaucoup avant l'apparition de l'hérésie occitane, avait appelé ses adversaires en foi “katharoï”.

Au XIII^e siècle, Toulouse était une ville partagée en deux, autant par la foi que par la fortune et le statut de ses habitants : d'une part, l'évêque qui habitait dans le nord de la ville, dans le “bourg”, autour de l'abbaye Saint-Sernin et de l'église Saint-Pierre-des-Cuisines, entourées d'une fortification en terre et dans le sud, la ville (“cité”) était habitée par le comte de Toulouse et quelques familles nobles, fortes et le reste de la population. Il y avait des terrains vastes sur lesquels on cultivait des légumes et on élevait des animaux pour l'usage personnel. Selon les appréciations du légat du Pape, Toulouse était une ville infestée par l'hérésie et on devait le ramener à la foi. Les relations entre les résidents de la ville et l'évêque s'étaient détériorées, ce dernier essayait de les regagner pour l'église catholique. Et, parce qu'il avait échoué, la croisade s'est déclenchée, contre les Cathares, aussi appelés Albigeois, car ils contrôlaient la ville d'Albi qui avait une fortification très forte qui les aidait à se défendre efficacement.

Au début du XIII^e siècle, le comte Raimond VI de Toulouse (1156–1222) régnait sur un comté très vaste qui s'étendait de Garonne jusqu'en Provence. Ils avaient de nombreux vassaux sur ce grand territoire, mais, lui aussi, était le vassal du roi de France pour Toulouse, du pape pour le comté Melgueil et du Saint Empire Allemand de Nation Romaine pour la marque de Provence. Il était d'origine royale, directement descendu de Louis VI, roi de France, son arrière-grand-père sur la ligne maternelle. Raimond a protégé les Cathares, parmi les premiers et les peu nombreux seigneurs qui manifestaient de la tolérance religieuse, à l'époque d'un pouvoir suprême de l'Eglise Catholique. Le comte, même s'il n'était pas un adepte de l'hérésie, n'a pas encouragé l'intervention du légat du pape, Pierre de Castelnau, en charge de ramener “les bons hommes” à la droite croyance. Plus encore, lorsqu'il a été assassiné, en 1208, le Pape Inocentius III, a excommunié le comte Raimond et a déclenché la croisade contre les Albigeois, en sollicitant l'intervention du roi Philippe-August, qui, pourtant, a refusé de s'impliquer. Dans une société structurée et dirigée par l'église, l'excommunication était considérée une déchéance de tous les droits sociaux et spirituels, une exclusion du sein du christianisme, ce qui faisait qu'on soit considéré païen, ennemi de la croix. L'excommunié devenait un paria, il n'avait plus le droit d'entrer dans une église, il ne recevait plus le saint sacrement et perdait tous les priviléges, aussi grand qu'ait été son statut ou son pouvoir. Les gens de la cour, les serviteurs, les soldats, les sujets les plus humbles n'accordaient plus aucune attention ou obéissance à un excommunié. En 1889, le peintre René-Henri Ravaut a exécuté une toile intitulée *Raimond VI comte de Toulouse, l'excommunié*, qui

représentait le seigneur tombé, comme un mendiant, près de l'entrée de l'église où pénétraient des moines et des gens humbles, en l'ignorant totalement, même s'il portait encore ses vêtements riches et sa couronne de comte. En 1209, Raimond va à Rome avec l'espoir qu'il va convaincre le pape d'annuler son excommunication et d'arrêter la croisade, mais il n'a rien réussi, en dépit de son humiliation publique de s'exposer, en chemise, devant l'église Saint-Gilles et, ensuite, à côté des croisés. Mais, dans le camp respectif, il n'a été point actif et, pour éviter le compromis devant ses propres sujets, il les quitte. Plus encore, en 1211, son excommunication a été reconfirmée et Raimond s'est allié avec Pierre II, roi d'Aragon, pour défendre ses territoires. Les armées des croisades avaient assiégié et conquis la ville de Carcassonne en 1209 et, deux ans après, celle de Toulouse, assiégée par les troupes catholiques, sous la commande de Simon de Montfort (env. 1175-1218), qui, pour ses victoires avait reçu les titres de vicomte de Albi, Béziers et Carcassonne, à côté de son titre de comte anglais de Leicester. Ce croisé, ferme et motivé par sa foi solide, avait déjà l'expérience du front par sa participation à la IV^e Croisade, en 1204. Il était un guerrier cruel et sans pitié : en 1213, il a incendié 140 cathares du village Minerve pour avoir refusé d'abjurer de leur foi et, lorsqu'il était en train de piller le village de Lastours, il a mutilé plusieurs prisonniers en coupant leurs oreilles, leurs nez et leurs lèvres, en crevant leurs

yeux. L'un d'entre eux, gardant un seul œil, fut envoyé au village, comme une menace... En 1213, dans la Bataille de Muret, il a vaincu Pierre II d'Aragon, beau-frère et allié de Raimond. Pierre est mort dans le combat. Ce qui aurait dû mettre fin à la croisade contre les albigeois agenouillés. Mais Simon a continué sa campagne de punition. Pour ses victoires, en 1215, il reçoit les territoires conquis et les titres de Comte de Toulouse et Duc de Narbonne. Dans cette période, l'excommunié Raimond s'est exilé en Angleterre, très bien reçu par son beau-frère, le Roi Jean, ensuite, il s'est installé à Aragon, d'où il a maintenu le contact avec ses toulousains qui l'informaient que le nouveau maître avait démarré une campagne ailleurs et avait quitté la ville. Donc, en 1217, Raimond VI revient dans sa ville et les habitants l'accueillent enthousiastes. Mais Simon de Montfort rassemble ses troupes et, pendant 9 mois, la ville est assiégée. Le 25 juin 1218, dans un combat dur contre la résistance des habitants, la tête de Montfort est écrasée par une pierre lancée par un mangonneau, ou trébuchet. Même si le conflit armé avait pris fin, l'Inquisition a continué, pendant des années, à enquêter et à punir les "bons hommes".

Le roi Louis-Philippe a désiré, pour Versailles, une galerie des grandes personnalités historiques de la France. En 1836, le peintre François Louis Dejeunne exécute un portrait fantaisiste de Simon de Montfort en armure d'un modèle ce qui n'était pas d'usage au XIII^e siècle, mais beaucoup plus tard (Fig. 2).



Fig. 2. – François Louis Dejeunne, Simon de Montfort, huile sur toile, 1836, photo ASI.



Fig. 3. – Boucliers des seigneurs impliqués dans la croisade, photo ASI.



Fig. 4. – Parade des chevaliers, XIII^e siècle, photo ASI.

L'exposition est conçue en tant que manifestation interactive, avec de grandes qualités éducatives – on y voit des films sur des moniteurs et des textes amples sur le déroulement de la croisade, son résultat et ses conséquences – aussi bien que moyen d'amuser les enfants et la jeunesse et de les rapprocher des valeurs chevaleresques. On pouvait y voir les boucliers aux enseignes héraldiques des combattants (Fig. 3) – la croix dorée sur un champ rouge de Raimond VI (employée, aujourd'hui encore comme emblème de la ville de Toulouse), le lion blanc, debout, sur le champ rouge de Simon de Montfort, la croix rouge sur un champ blanc de Bernard de Comminges, l'écusson rayé en jaune et rouge de Raimond-Roger de Foix, la croix rouge, mince, sur un champ jaune divisant le bouclier en 4 quartiers où se trouve un vautour bleu aux ailes déployées de Bouchard de Marly, etc. Sur un panneau se trouve le dessin d'un bouclier accompagné par la question sur le poids que les

visiteurs supposent avoir un tel objet, avec, un peu plus bas, la réponse : 4 kilos. On y précise également qu'un sabre, à l'époque, n'avait plus de 1 kg. Sur un panneau en bois, datant du XIII^e siècle, sont peints 4 chevaliers à la parade, les lances en équilibre, le bouclier levé et les chevaux couverts de houssures décorées aux enseignes héraldiques de chacun d'entre eux (Fig. 4). Sur une brique découverte pendant les fouilles archéologiques il y avait griffé un chevalier au bouclier, au casque, au sabre et aux éperons (Fig. 5). Un bas-relief en pierre, réalisé immédiatement après les événements, présente dans une composition riche le siège d'une fortification, avec une foule de combattants, dans des positions tout naturelles et doués d'armes spécifiques (boucliers, casques, lances, arbalètes, sabres), y compris une tour de siège des attaquants et une catapulte des défenseurs qui la chargeaient d'un lourd rocher (Fig. 6).

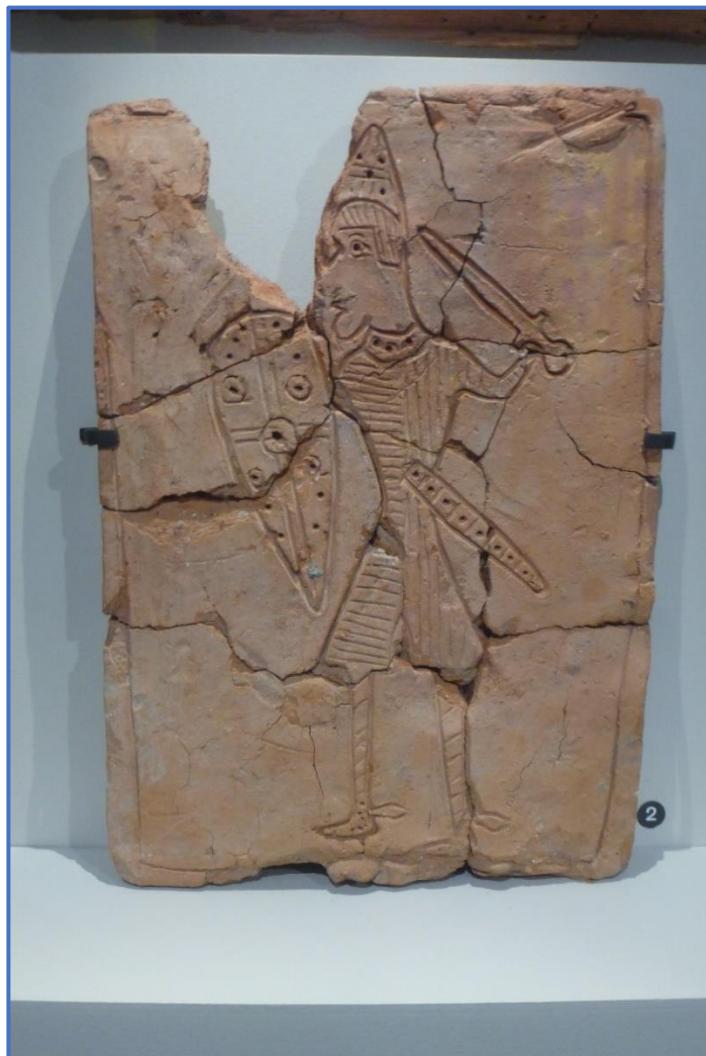


Fig. 5. – Brique au chevalier, XII^e siècle, photo ASI.



Fig. 6. – La pierre de siège, XIII^e siècle, photo ASI.

Plusieurs reconstitutions contemporaines offraient aux visiteurs l'image palpable des vêtements, de l'inventaire et de l'aspect de certains contemporains de ces temps troubles. On pouvait admirer les tenues de cour du comte et de la comtesse de Toulouse, en soie brillante aux irisations métalliques, dorées, avec leurs ceintures aux boucles précieuses, et les pèlerines aux galons d'or et aux pierres précieuses (Fig. 7) ; ensuite, on voit un couple d'aristocrates, habillés en nuances assez ternes (violet, bleu pâle, rouge foncé, blanc), beaucoup moins brillants que l'on aurait pu croire (Fig. 8) – la différence de rang était illustrée par la quantité de tissu employé et sa qualité ; on y voit aussi les vêtements simples d'un pèlerin en route vers Santiago de Compostella, monastère espagnol, aux reliques qui font des merveilles, composés d'une longue tunique, une pèlerine, un chapeau et un bâton, avec, sur son sac, la coquille Saint Jacques, son blason de simple pèlerin ; on voit ensuite les vêtements en laine et de lin de certains citadins, dans des nuances plus tristes, de gris, beige, moutarde, l'image d'un enfant qui, jusqu'à 7 ans, porte une ample chemise, sans rapport au sexe, avec une mince ceinture ; l'image d'un moine dominicain portant une longue tunique en laine dure et une pèlerine noire, avec cagoule, est placée à côté des vêtements d'un hérétique cathare qui avait reçu une punition facile de la part de l'Inquisition qui l'obligeait à porter, sur sa poitrine et sur le dos, une croix jaune, signe infamant de son péché (Fig. 9) ; un membre de la milice de la ville de Toulouse – habitant sans statut de soldat professionnel, obligé à défendre les fortifications au

cas de siège, en 1218 – était équipé à ses propres frais, donc, il n'avait pas de bouclier ou une chemise en mailloons, trop chers pour ses fonds, mais uniquement une tunique doublée qui aurait pu amortir une partie des coups, une calotte métallique destinée à protéger sa tête (sans casque dans le véritable sens du mot, tel que celle portée par les chevaliers ou les soldats terrestres) et était armé d'une arbalète lourde dont la corde grosse était tendue à l'aide d'un crochet porté dans sa large ceinture en cuir (Fig. 10). Enfin, comme un couronnement de l'art chevaleresque, l'imposante houssure d'un cheval de combat du roi Louis VIII est exposée, sur un fond bleu sur lequel des fleurs de lys rayonnaient (Fig. 11) – sur l'étiquette on précise qu'on a travaillé pendant 8 mois à l'exécution de cette pièce compliquée.

Tous ces costumes ont été réalisés, à la suite de longues et détaillées recherches, par une organisation de reconstitution historique, Association "Les Guerriers du Moyen Age".

Au cours des années, après les défaites sur le champ de bataille et les persécutions de l'Inquisition, l'hérésie cathare s'est éteinte et les nobles occitans sont revenus au sein de l'église catholique. Au début du XIV^e siècle, des inquisiteurs tel que Geoffroy d'Ablis à Carcassonne et Bernard Gui à Toulouse, enquêtaient encore les derniers des dissidents. De nombreuses communautés ont fait des plaintes au roi de France contre la brutalité et les abus de ces inquisiteurs et, à Carcassonne, il y a eu même une révolte, en 1303, ayant à sa tête, le moine franciscain Bernard Délicieux.



Fig. 7. – Reconstitution des costumes de la comtesse et du comte de Toulouse, photo ASI.



Fig. 8. – Reconstitution des costumes de nobles du XIII^e siècle, photo ASI.



Fig. 9. – Reconstitution du costume d'un hérétique cathare, condamné par l'Inquisition et d'un moine dominicain (frère prêcheur), photo ASI.



Fig. 10. – Reconstitution du costume d'un arbalétrier de la milice de la ville de Toulouse, photo ASI.



Fig. 11. – Reconstitution de l'houssure (couverture d'un cheval de combat) du roi Louis VIII, photo ASI.

Sur l'un des derniers panneaux de l'exposition il y a une question : "La Croisade contre les albigeois : un prétexte politique ?" et, dans les commentaires qui suivent, on fait la démonstration qu'en fait, les rois de France de cette époque-là avaient perdu leur contrôle les frontières et même si le comte de Toulouse était leur vassal, celui-ci était suffisamment loin de Paris pour pouvoir être contrôlé. En 1220, le roi Louis VIII désirait élargir son règne effectif jusqu'à la Méditerranée.

Parmi les territoires nordiques et du midi il y avait de grandes différences économiques et culturelles, en partant de la langue même, car l'occitan n'était pas du tout la même chose que la langue parlée en Ile-de-France.

Ensuite, les chevaliers du nord se basaient exclusivement sur le militarisme, le savoir de manipuler les armes, la résistance physique, l'agressivité et le pillage (en tant que moyen efficient d'existence), tout en ignorant la culture (la plupart des chevaliers étaient analphabètes), tandis que dans le

sud, les chevaliers, moins combattants, étaient des intellectuels spirituels, encourageaient la musique et la poésie composées par des troubadours qui chantaient en occitan sur les faits de bravoure et louaient la galanterie envers les femmes et "l'amour de la cour". Par les systèmes interactifs mis à la disposition, les enfants pouvaient apprendre comment composer une chanson suivant le modèle d'un troubadour ou d'une trobairitz du XIII^e siècle.

A cette occasion, un substantiel catalogue de 296 pages a été édité, abondamment illustré, avec le même titre que l'exposition.

Tous ces aspects sont admirablement mis en évidence dans l'exposition "*Cathares. Toulouse dans la croisade*", qui place dans l'actualité une croisade non contre les infidèles, mais contre d'autres chrétiens qui rêvaient de revenir à la pureté et l'ascétisme des temps bibliques.

Adrian-Silvan Ionescu

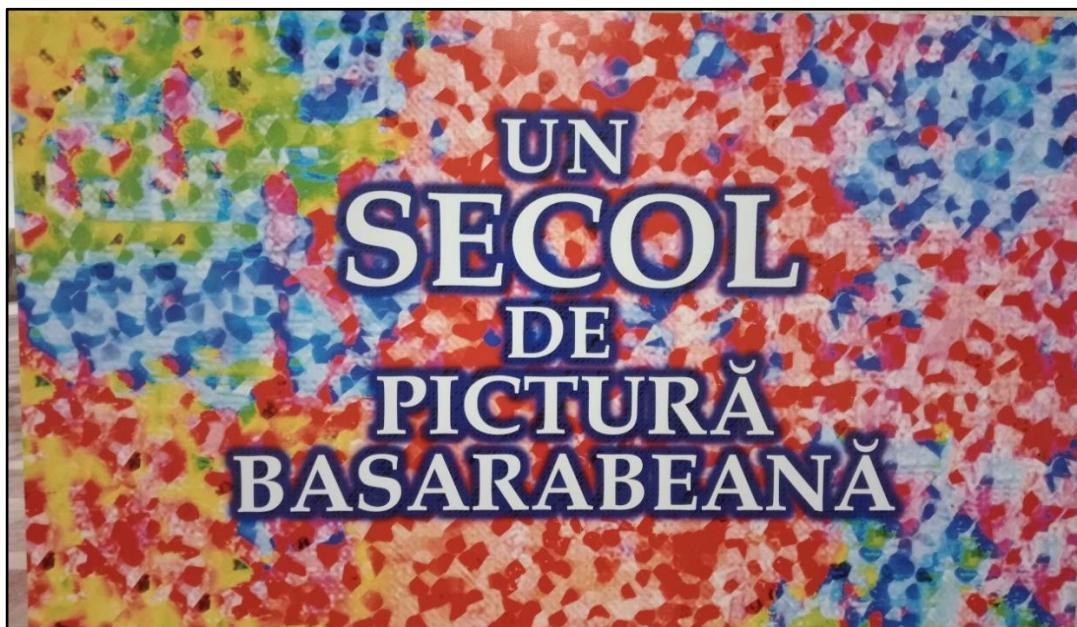
L'exposition *Un siècle de peinture bessarabe. Cent œuvres de la collection du MNAM*, Bucarest, Musée National d'Art de Roumanie, 28 mars – 1 septembre 2024

L'exposition de peinture bessarabe inaugurée à Bucarest dans les salles du Musée national d'art de Roumanie donne au visiteur un aperçu de la route de

l'art moderne de la République de Moldavie. Selon M. Tudor Zbârnea, directeur du Musée d'Art de Chișinău, l'exposition sert à « consolider l'identité

culturelle commune, en contribuant à la pleine intégration des créateurs de la République de Moldavie dans l'art roumain ». Nous pensons que cette déclaration a le sens d'un souhait politique plutôt que d'un concept destiné à redéfinir la complexité d'un contexte culturel. La proximité géographique, mais surtout l'histoire de cet État, l'inclusion dans l'Empire russe, l'union avec la Roumanie et plus tard l'intégration à l'URSS, ont impliqué des contacts politiques et culturels qui ont inévitablement marqué la production artistique. Quant à l'époque moderne, même si les liens avec la Roumanie étaient plus étroits dans l'entre-deux-guerres, et ont repris et intensifiés après la

dissolution de l'URSS, l'idée d'une pleine intégration des créateurs moldaves dans l'art roumain est excessive et difficile à argumenter. La présence tout à fait justifiée dans l'exposition des œuvres d'artistes comme Pavel Șillingovschi, Vilgelmina Zazerskaya, Alexei Novikov ou Varvara Sadovskaya, qui n'ont rien en commun avec l'art roumain, contredit l'idéal identitaire de M. Zbârnea, même s'il est vrai que d'autres les biographies peuvent être commentées à partir de ces connexions. Il serait donc plus approprié que l'exposition soit évaluée du point de vue de la vie artistique moldave, complexe dans sa diversité d'expression, en gardant – le cas échéant – les références à la Roumanie.



II. 1. – L'affiche de l'exposition *Un siècle de peinture bessarabien*. Photo: C.T.

La sélection d'œuvres proposée par les organisateurs comprend un certain nombre d'œuvres intéressantes et précieuses, mais la présentation est quelque peu monotone. Dans une situation où l'art moderne du pays voisin est encore trop peu connu en Roumanie, nous pensons qu'il aurait été utile que le flux d'exposition soit accompagné de textes critiques et de matériel documentaire, afin d'orienter le visiteur sur les interférences, la nature des filiations et éventuellement sur les moments significatifs dans la formation des institutions et de la vie artistique.

Du point de vue thématique, l'un des genres bien représentés dans l'exposition est sans aucun doute le portrait, présent dans une multitude d'approches, en accord avec les courants artistiques européens, du portrait académique aux œuvres modernes, avec des notes expressionnistes, dans lesquelles la figure humaine devient le prétexte de discours aux significations philosophiques, métaphysiques ou

psychologiques. Dans la vaste catégorie des portraits se distingue l'œuvre de Pavel Șillingovschi (1881–1942) peinte dans les premières décennies du XX^e siècle. Sa peinture met en lumière le penchant de l'auteur pour les formes élégantes et décoratives de l'Art 1900, caractéristique stylistique observée et commentée par l'historienne Tatiana Rășchitor dans une étude consacrée aux arts graphiques de Bessarabie de la période 1887–1940.

D'une grande variété expressive, le discours plastique de Șillingovschi fusionne des éléments de vision académiste et réalistes, des stylisations Art nouveau ou des interprétations dans la lignée du postimpressionnisme. Dans le portrait féminin exposé à Bucarest, la formule adoptée par l'artiste bessarabie rappelle au public roumain familier de l'art moderne certaines œuvres de la même époque de Constantin Artachino et d'Ipolit Strâmbu, sans qu'il y ait de relation évidente entre eux, mais seulement une

parenté esthétique et spirituelle. Formé aux académies d'Odessa et de Saint-Pétersbourg, pédagogue et collectionneur d'art européen, Pavel Șilingovschi a voyagé et vécu en Arménie, en Géorgie et en Crimée, son art portant l'empreinte de ces changements. Né à Chișinău en 1881, Șilingovschi a dépeint tout au long de sa carrière, la vie et les habitants de sa Bessarabie natale, à laquelle il est resté jusqu'à la fin émotionnellement lié à cet univers. La remarquable personnalité d'Alexandru Plămădeală (1888–1940), pédagogue, fondateur de la Société des Beaux-Arts (1921) et de la Pinacothèque de Chișinău (1939), est évoquée par un très réussi *Autoportrait* (1918). Pavel Piscariov (1875–1949), ancien élève de l'Académie des Arts d'Odessa, est présent dans l'exposition actuelle avec l'œuvre de genre intitulée *Couturières* (1903), mais aussi avec un visage sensible de petite fille, *L'Orphelin* (1908). L'exposition ne pouvait ignorer le travail d'un des artistes avec une vision moderne, Auguste Baillaryre (1879–1961), dont le destin est lié à la Bessarabie dans entre les années 1918–1943. Installé à Chișinău jusqu'en 1943, date à laquelle quitte définitivement Bessarabie pour Bucarest, A. Baillaryre s'implique dans la vie culturelle locale en tant que professeur à l'École des Beaux-Arts et comme premier directeur de la Pinacothèque. De sa création, les conservateurs ont sélectionné le *Portrait de l'épouse* (1921) et un *Autoportrait avec masques* (1945). Concernant la dernière œuvre, la propre effigie est entourée de plusieurs pièces qui évoquent la collection que l'artiste avait initiée au début du XX^e siècle.

Dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, le portrait bessarabe est maintenu à niveau élevé par les œuvres des artistes Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Gheorghe Iuster, Moisei Gamburd. De l'œuvre de Moisei Gamburd (1903–1954), artiste formé à Chișinău et à Bruxelles, les commissaires ont choisi de présenter *La Liquidation de l'analphabétisme* (1946), réalisée à l'époque soviétique. Œuvre au contenu idéologique évident, déclamatoire par son titre, le double portrait, dont les qualités artistiques ne peuvent être niées, est réalisé de manière réaliste.

Étonnamment, de la même époque date un remarquable portrait féminin réalisé par Valentina Rusu-Ciobanu (1920–2021) qui évoque l'esprit de la Belle Époque (*Le bal masqué*, 1956). L'artiste évoluera plus tard vers une peinture figurative simplifiée, moderne, parfois aux accents ironiques, dont on retrouve quelques échantillons dans l'exposition actuelle: *Portrait de l'écrivain Simion Ghimpău* (1975), *Citations de l'histoire des arts* (1978), *Portrait du directeur de ciné Emil Loteanu* (1987). Mihai Grecu est considéré par l'historiographie de l'art moldave comme un innovateur et un réformateur de l'art local. Lié par sa formation et ses affinités au milieu artistique roumain, Grecu fréquente le village de Balci, où il rencontre Nicolae Tonitza, Lucian Grigorescu et Henri Catargi. Il a passé du temps aussi à la colonie artistique de Baia Mare, en 1935. Le contact avec ces deux centres artistiques importants a

marqué de manière décisive sa vision picturale. L'exposition présente un magnifique portrait de *Femme à écharpe jaune* (1956).

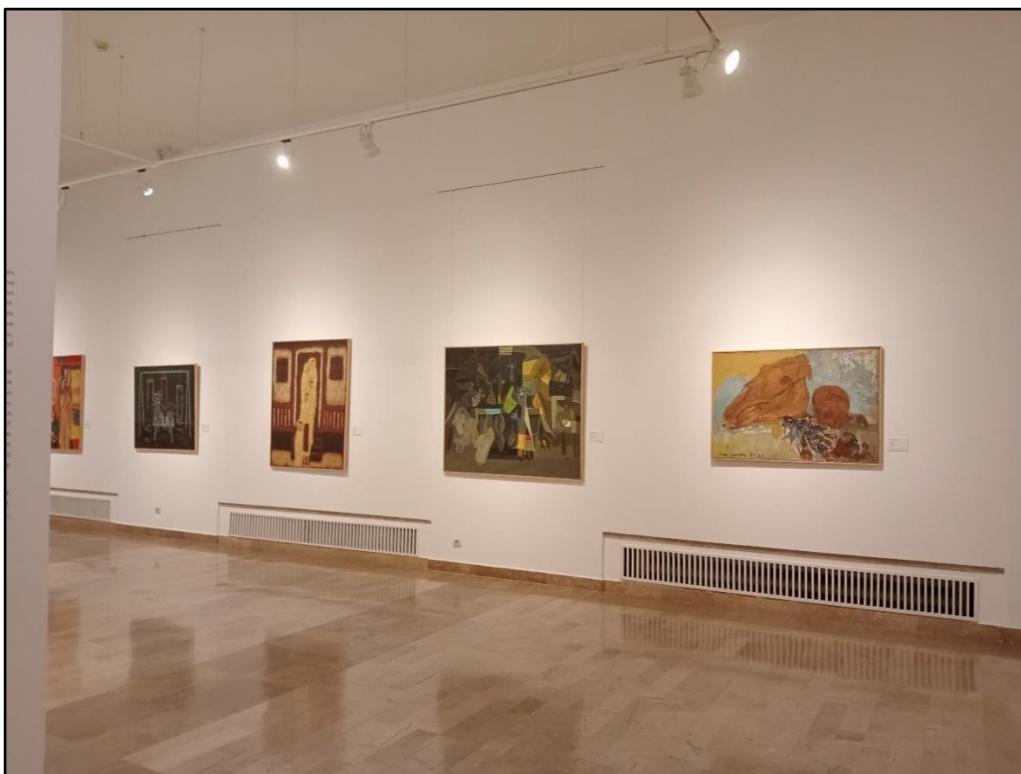
L'œuvre de Dimitrie Sevastianov, *Odaliskues* (1936), nous relie à l'atmosphère roumaine de l'entre-deux-guerres, à la fois par des thématiques qui le rapprochent d'artistes tels que Tonitza et Iosif Iser, et par une sensibilité chromatique particulière qui évoque la peinture de Alexandru Ciucurencu. Né à Tulcea mais formé et actif à Bucarest, plus tard en Bessarabie, Sevastianov fut l'élève de Camil Ressu et, dans les années 20, il fréquenta également la colonie de Baia Mare, milieu qui aura eu une impact dans la formation de sa vision picturale (voir Liudmila Toma, *Etapa timpurie de creație a lui Dimitrie Sevastianov (1930–1940)*, Arta, Chișinău, 2011). Malheureusement, les organisateurs n'ont pas exploité ces liens qui pourrait donner plus de substance au discours de l'exposition.

De la jeune génération d'artistes qui pratiquent le portrait a attiré notre attention Mihai Țăruș (*Autoportrait*), déjà connu au public bucurestois depuis 1997, quand il a inauguré sa grande exposition personnelle au Palais du Parlement. Réalisée selon une formule abstraite, l'œuvre de Mihai Țăruș couronne la période de ses recherches des années 1970. La première version de ce portrait peinte à l'huile a été réalisée dans la décennie suivante et exposée, selon une interview de l'artiste, lors de sa première exposition personnelle à Saint-Pétersbourg (à ce moment-là Leningrad). Ce que nous voyons à Bucarest est l'une des versions les plus récentes.

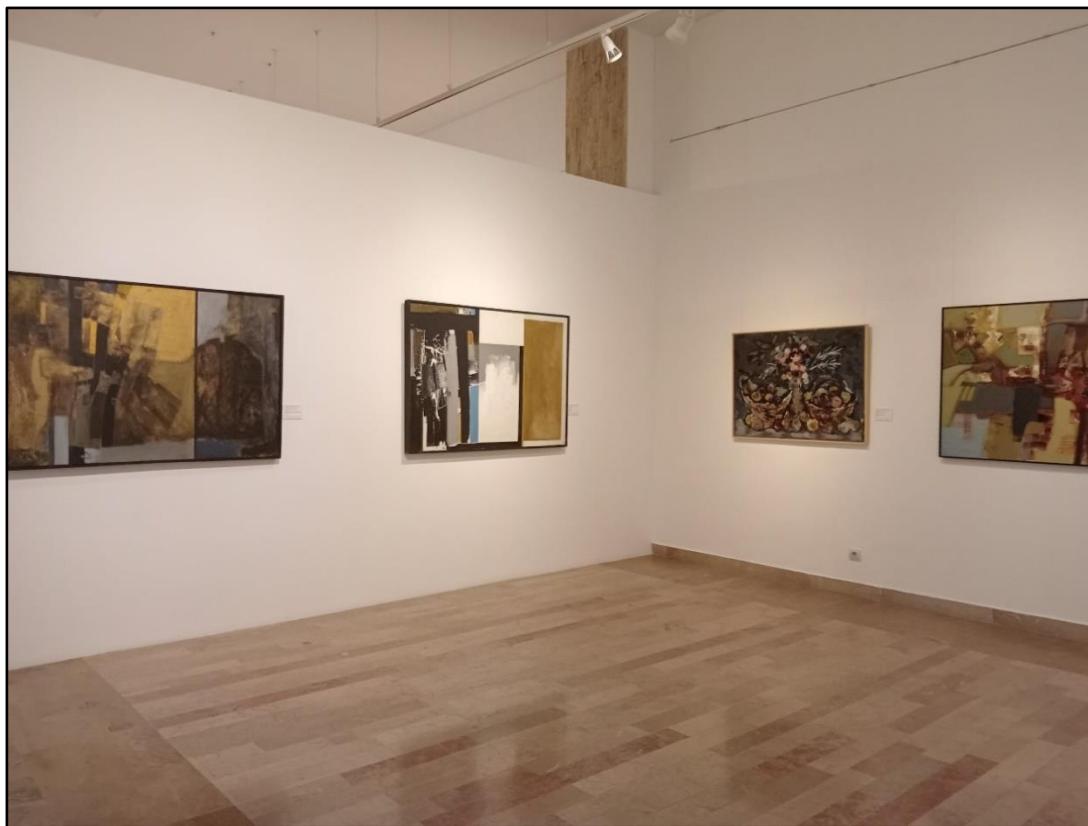
Aussi, dans les champs de la peinture figurative on note *La Source* peinte par Vilhelmina (Vilgelmina) Zazerskaya (1927–2023), dont la vision structurée s'exprime souvent dans le paysage et les compositions avec des personnages, ainsi que les œuvres des autres artistes comme Ghenadie Jalbă (*Affamé et nu*, 1998), Ghenadie Tăciuc (1958–2022) (*Soir*, 1988) ou Aurelia Roman (1933–2016), (*Clowneries*, 1992). La composition de cette dernière artiste suggère de façon moderne l'atmosphère grotesque et vivante de la *Commedia dell'arte*. Comme dans le cas du portrait, l'exposition donne une image assez précise sur les métamorphoses de la peinture de paysage et de la nature morte tout au long de ce siècle. Ainsi, concernant le paysage, l'exposition capture les moments significatifs de l'histoire de l'art bessarabe, du postimpressionnisme, illustrés par deux peintures de Vladimir Ocușco (1862–1919) (*Le champ*, 1896, et *Paysage avec arbre*, 1896) à surréalisme (Alexey Novikov, *Sur le marché. L'Automne*, 1978), et atteignant des formulations stylisées et modernes, qui se glissent parfois dans le décoratif (Sergiu Galben, *Vignoble à Ialoveni*, 1992). La nature morte est représentée par plusieurs excellentes pièces réalisées par Anatol Grigoraș, (*Fleurs sur fond de tapis moldave*, 1964), Maia Cheptănar-Serbinova (*Géométrie. Nature morte*, 1989), Fioghen Calistrău, (*Fleurs séchées*, 1990), Elena Bontea, (*Nature morte*, 1990), Ana Barancovici (*Nature morte*, 1992), Dimitrie Nicolaev, (*Nature morte avec instruments musicaux*, 1988).



II. 2. – Vue de l'exposition *Un siècle de peinture bessarabe*. Photo: C.T.



II. 3. – Vue de l'exposition *Un siècle de peinture bessarabe*. Photo: C.T.



II. 4. – Vue de l'exposition *Un siècle de peinture bessarabe*. Photo: C.T.

Les œuvres extrêmement diverses des représentants de l'abstraction complètent cette présentation synthétique de l'histoire de la peinture en Bessarabie: Anatol Rurac (*Les pierres du Temple*, 1992), Andrei Mudrea (*Métamorphoses. Du cycle Voyage dans le temps*, 2012), Ilie Cojocaru (*Composition*, 1995), Vladimir Palamarcuc (*Marque II*, 2015), Gheorghe Oprea (*L'Echelle de Jacob*, 2014), Igor Svernei (*Limite*, 2007), Ion Chișcă (*Composition*, 2007). Et enfin, mais pas le dernier, Tudor Zbârnea (*Exaltation*, 2017), artiste très connu en

Roumanie, dont la plus récente période de création se concentre systématiquement sur cette zone.

Il reste encore beaucoup à dire au-delà de ces descriptions éphémères. Malgré les lacunes de la partie documentaire, l'exposition a le mérite de fournir aux visiteurs un tableau assez complet et vraiment intéressant de l'art moderne de Bessarabie.

Corina Teacă

National Congress of Romanian Historians, Edition IV, Chișinău–Suceava, August 27–31, 2024

The fourth edition of the National Congress of Romanian Historians, an initiative by the Romanian Academy that began in 2016, took place for the first time in an international partnership at the State University of Chișinău and Ștefan cel Mare University in Suceava, with the honorary president being Academician Alexandru Zub, a prominent member of the “A. D. Xenopol” Institute of History in Iași. Aiming to establish itself as a premier Congress on the history of the Romanian geographical area and Romanian historiography, the current edition's topics generously covered the intersections of local, national,

and universal history, models of identity affirmation, the institutional mechanisms that have ensured the formation and evolution of the Romanian nation-state, and the complex relationships between culture, politics, economy, religion, and society, among others. Relevant aspects were analyzed during the plenary sessions of academicians Ioan-Aurel Pop, Alexandru Zub, Victor Spinei, and Ioan Bolovan, and professors Gheorghe Cojocaru, Bogdan Murgescu, and Gheorghe Clivetti, focusing on the debate surrounding the history of Romanian historical provinces (formation of the Moldavian state), the reflection on the

contributions of various personalities to national development (Avram Iancu), interpretative models, methodologies, and ideologies, both past and present, within the discipline of history, as well as the awareness of elements related to collective memory, propaganda, or censorship affecting society in modern and contemporary times. Like previous editions, the CNIR 2024 emphasized the integration path of historiography from the Prut-Nistru area into the Romanian and general European historiographical field, both in terms of accumulating research results

and in implementing common research projects or developing partnerships between academic institutions in Romania and the Republic of Moldova. The Congress also adopted a Declaration supporting the integration of the Republic of Moldova into the European Union, which denounces “the practices of falsifying and distorting the past as a means of justifying the aggressive war waged by Russia against the Ukrainian people and state, which could extend beyond Ukraine to other states, including the Republic of Moldova”.



Fig. 1. – The plenary conference of Acad. Victor Spinei.

The Congress featured plenary sessions and numerous sections covering a geographical area that encompasses the three Romanian provinces and a temporal framework extending from antiquity to the present. Thematic sessions of the Congress included topics such as: Ancient History (*Getic Civilization in the Carpatho-Pontic Space; Economy and Society in the Daco-Moesic Provinces*); Economic History, from the Medieval Period to the Modern Times (*The Maritime Agriculture of the Danube. History and Geopolitics; Economy and Society in the Romanian Lands: Trade, Merchants, Family Heritage in the 16th–18th Centuries; Economic History of Romanian Space (18th–20th Centuries): New Themes and Methodologies; The Role of Moneylenders, Bankers and Modern Banking Institutions in the Ethno-Geographical Space of Romania (18th–21st Centuries); Modern Fraternal Associations and Their Social Implications in the Last Three Centuries; The*

History of Entrepreneurship in Romanian Space); Art, Culture, and Elites in Medieval and Modern Periods (Moldavia and Transylvania Between the West and the Post-Byzantine World in the 15th-16th Centuries. Image and Text in Historical Context; Romanian Book, Old and Modern in a European Context (16th-19th Centuries); Elites and National Identity in Romanian Society from the 17th to the 21st Centuries; Nationalism, Imperialism and the Construction of Identity in Romanian Space; Romanian Orthodoxy in the Modern and Contemporary Era: Institutional Transformations, Spiritual Manifestations, Relations with the State and Other Institutions; The History of Romanians, or a Mixed History: Representations and the Presence of Women in Local and National History; Historians and the Phenomenon of Collection); National and Foreign Perspectives on Romanian History (Between the West and the East: Imperial Policies, National Movements, Foreign Travelers in

Romanian Space from the 17th to the 20th Centuries; Avram Iancu and His Contemporaries; The Romanians in South-Eastern Europe (Middle Ages to WWI). Anglo-Saxon Perspectives; The Historical Provinces of Romania - From the Part of the Great Empire to Integration into Greater Romania. Achievements and Disillusionments; Romanians from Beyond the Borders, from the 19th Century to the Early 21st Century; The Problem of Bessarabia in the International Context (19th–20th Centuries); Law and Institutions (Norms of Law and Juridical Institutions in Romanian Space, Between Tradition and Innovation; Socio-Economic and Institutional Modernization in Romanian Territories Under Foreign Rule (19th Century – Early 20th Century); Medical and Social Modernization. Public Health in Romania in the 18th-20th Centuries); Military History (Defense of the Territory Between Prut and Nistru in the Period 1918–1939. Political and Military Aspects; The Romanian Army and Bessarabia (1918–1944); Bessarabia as Part of Greater Romania, Between "The Forgotten Liberation" and "The Revenge of Memory". Sources for a Common History of Greater Romania and the Moldavian Republic; 1944 – The Romanian Army Between Fronts; Models of Military Organization in Romanian History (1859–1989); Modern Diplomacy (Turkey – An Important Actor in the International Relations System); Romania under the Communist Regime (Armed Resistance Against Communism/Anti-Sovietism in Romania: Content and Context; Exile, Opposition, and Resistance During the Communist Regime; Romania During the Cold War; Romanian-Soviet Relations During the Cold War: Between Cooperation and Tensions; Control of the Media, Publications, and Cultural Institutions (Museums, Theaters, Libraries, Cinemas) During the Communist Regime; How Romanians Lost Faith in Their Own Revolution from '89 – and Why?); Living and Writing History (Memory and Oblivion in the Romanian Medieval Space; Memory, Identity, and Propaganda in the 19th–21st Centuries; Sources for a Common History of Romania and the Republic of Moldova in the 20th Century: Production, Preservation, Destruction, Limits of Use; Current Historical Issues in Romania and the Republic of Moldova – Between Traditional Approaches and New Research Directions; Current Approaches, Directions, and Trends in History Teaching); Education (University Studies and Social Mobility (1919–2020); The University System in Romania – From Contraction to Expansion (1980–2000); and Museums and Archives (The University Museum in Dialogue with Institutional Memory and Community. Strategies, Projects, Outcomes; Digitization, Management of Electronic Documents, and Their Place in Public Access: A Challenge for Contemporary Archival Science; Archives and Contemporary Society. New Archival Challenges).

The panel dedicated to art at the congress, organized by Professor Emil Dragnev from the State

University of Chișinău and Ioan Solcanu from Alexandru Ioan Cuza University in Iași, was titled *Moldavia and Transylvania Between the West and the Post-Byzantine World in the 15th-16th Centuries: Image and Text in Historical Context*. It featured ten presentations divided into two subsections, held in both Chișinău and Suceava, showcasing significant works on artistic material from the three Romanian Principalities. Ciprian Firea from the Institute of Archaeology and Art History in Cluj presented on *Moldavian icons from the 15th and 16th centuries preserved in Transylvania*. His research, initiated in collaboration with Professor Dragnev, utilized advanced optical tools like infrared photography to reveal the technique and style intersections of these icons. The study, which is part of a greater research project, aims to explore the artistic connections between Moldavia and Transylvania during this transitional period by using new technologies and methodologies. Professor Emil Dragnev discussed *Italian influences in the mural paintings of Moldova from the 15th and 16th centuries*, focusing on the murals in the Church of St. George at the former princely courts in Hârlău. He argued that certain scenes, such as Peter's triple denial and Pilate's procession, reflect contact with Renaissance Quattrocento art. The Italian influence is evident in the depiction of characters, architectural elements, and perspectives. The Hârlău murals, linked to the so-called "school of Kastoria", suggest a direct connection between the painters and Italian art, inspiring later artists who painted churches in Dorohoi, Popăuți-Botoșani, and Arbore. Maria Dragnev from the Institute of History at the State University of Moldova presented on the interplay of *Western and Byzantine traditions in votive paintings from Transylvania and Moldova during the 15th and 16th centuries*. She noted that while the votive paintings in Transylvania and Moldavia emerged from different starting points—one from Byzantine imperial tradition and the other from Serbian influences—both were rooted in Byzantine-Balkan practices. Examples from Crișcior, Ribița, Streisângeorgiu, and Hălmagiu illustrated these themes, highlighting the evolving nature of votive representations in both spaces, from different Byzantine-Balkan models and Central-European influences. Elena Firea from Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca discussed *Western influences in the murals of boyar churches in Moldova during the 15th and 16th centuries*. She emphasized that alongside princely foundations that defined the glory of medieval Moldavian art, several boyar churches built in the late 15th and early 16th centuries (such as Dolheștii Mari, Bălinești, Arbore, Părăuți, and Coșula) distinguished themselves through high-quality artistic decoration and iconographic selection. These churches appeared more receptive to Western

themes and representation styles than the voivodal ones. Vasile Demciuc, from Ștefan cel Mare University in Suceava, presented on *The votive painting in the Church of St. Nicholas in Rădăuți*, focusing on its dating and the identities of the votive figures depicted in the naos, as the usual inscriptions are erased. He proposed that the figures likely represent early Moldavian rulers like Petru Mușat, Roman, Ștefan cel Mare, and Bogdan cel Orb. Elisabeta Negrău of the “George Oprescu” Institute of Art History discussed *A new perspective on donor icons in Wallachia*. Her case study highlighted the sources, functions, and meanings of the icons featuring donor portraits in the Principality of Wallachia, which began to gain importance from the 14th century, peaking in the first half of the 16th century. Notable examples include the icon of St. Athanasius Athonite of Vladislav Vlaicu, Radu the Great’s Deesis donation to Vatopedi in 1502, and those of Neagoe Basarab and his wife Despina between 1517–1524. Recent discoveries include a Deesis icon depicting Vlad Vîntilă from around 1533, originally at Lavra, and a reattributed icon of St. George to Radu Paisie, from the end of the 1530s. Negrău noted the absence of a similar tradition among Moldavian rulers compared to Wallachia’s more numerous preserved and documented iconographies. Wallachian icons reflect a blend of Byzantine styles that integrate Western elements from court etiquette or artistic channels via Serbian and Cretan influences. These icons served various purposes, accompanying official donations from Mount Athos or commemorating personal events. Anna Adashinskaya from the University of Bucharest’s Research Institute presented the talk *Thinking from Scratch: Visitors of the Moldavian Boyar and Princely Courts According to the Graffiti in Churches*. Her research analyzed visitor inscriptions (graffiti) from the 16th and 17th centuries in the princely and boyar churches of St. Nicholas in Bălinești, St. George in Hârlău, and St. John the Baptist in Arbore. Written in various

languages, including Old Church Slavonic, Romanian, Greek, Polish, and Armenian, these inscriptions reveal the ethnic diversity and complex social-religious dynamics of the region. Adashinskaya categorized these graffiti by historical, pious, practical, and votive motivations, identifying types specific to courtly churches. While current scholarship often views such inscriptions as pilgrimage tokens, her analyses demonstrate their broader multifaceted roles. The churches in Bălinești and Hârlău drew politically engaged visitors, while Arbore Church’s graffiti shifted to reflect typical parish characteristics. Additional presentations included Traian Ostahie from the University of Oradea on *The deans of the Oradea Cathedral in the 14th century* and Marian Alexandru Horvát addressing *The historiographical controversy regarding the first documentary mention of Dej*.

At the congress, also a series of books were launched, among which we mention: Ioan-Aurel Pop, *Moldova medievală vazută dinspre Transilvania*, Iași: Editura Junimea, 2024; Mihai Maxim, Adrian Gheorghe, *Brăila în primul registru otoman de recensământ cunoscut, 1570*, Brăila: Editura Istros, 2018; *Monarhia Habsburgică (1848–1918)*, vol. I–VI, ed. Rudolf Gräf, Iași: Editura Polirom, 2020–2024; Laurențiu Vlad, *Constantin N. Brăiloiu (1809–1889). Fragmente biografice*, Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2023; Dinică Ciobotea, Tudor Rățoi, *Dicționarul istoric al localităților din județul Mehedinți*, vol. I–III, Drobeta Turnu-Severin: Editura Didahia Severin, 2024; eidem, *Episcopia Severinului și Strehaiei. Monografia eclesiastică*, Turnu-Severin: Editura Didahia Severin, 2023; Liliana Condricătova, *Arta metalelor. Portrete de creație ale bijutierilor și meșterilor de artă decorativă (a doua jumătate a secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea)*, Iași: Doxologia, 2021; Radu Mărza, *Vederi și peisaje dunărene. Album de cărți poștale (1898–1930)*, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2024.

Elisabeta Negrău

The Exhibition *Eustatiu Stoinescu, Portraitist of the Aristocracy*, The Art Safari, Bucharest Pinacotheque (Dacia-Romania Palace), March 8 – July 28, 2024

A retrospective exhibition of Eustatiu Stoinescu (1884, Craiova – 1957, New York), a brilliant artist in the Romanian interwar painting, with an impressive international career, it should have been a special experience, and it was in many aspects, maybe too special. The exhibition organized by The Art Safari in collaboration with the specialists of the Municipality Museum of Bucharest (MMB), gathered around one hundred works of Stoinescu (portraits, still lifes, landscapes and compositions, mainly oil paintings, and several graphic works), displaying the most valables

paintings in a large hall, and respectively in few other smaller rooms of the Dacia-Romania Palace. The works were lent by important museums in Bucharest, some from various cities of the country, and from several private collections, among them ”Romanian Art Collectors Association” and ”Le Manoir art collection”.

Descendant of a wealthy family from Craiova, with noble French roots on his matrilineal side, Eustatiu Stoinescu was fascinated, as a child, by the painter A. V. Léopold Durand-Durangel who painted his mother’s portrait, and by the works of the most

influential painter at the time in Romania, Nicolae Grigorescu. He chose to become an artist, and went to Paris, in 1900, where he studied at the Julian Academy and École de Beaux-Arts, with the well-known professor Jean-Paul Laurens. During a long period of practice (11 years) in his workshop, he makes acquaintances and friends among famous artists, and in the high French society. Acquiring the academic technique of the portrait from Laurens, and assimilating some traits from his favorite painters like Grigorescu, Velasquez or Whistler, the harmonious, warm chromatic, the noblesse of the black, and the fluidity of the brush strokes, he discovered a personal style that was modern and seductive. He begins to expose both in Paris and Bucharest from 1905, at the Official Salons, and the Society "Tinerimea Română" (Artistic Youth), and sometimes in his native town Craiova.

He received important awards over the course of time: in Paris for the painting *Dejunul* (The Breakfast, 1914, National Art Museum of Romania - MNAR), in Bucharest, at Official Exhibition for the portrait of Elena Văcărescu (1915), the Legion of Honour of the French state (Paris, 1921), The Grand Prize at Universal Exhibition (Paris, 1937), the National Prize for Painting (Bucharest, 1942). He opened two major personal exhibitions that established his international celebrity: in 1921, at Bernheim-Jeune Gallery in Paris, and in 1930, at Durand-Ruel Gallery in New York (itinerated in Chicago and San Francisco). His activity in the 1940's was concentrated in Bucharest, as a professor at the Fine Arts Academy, continuing to show his work in exhibitions until 1947, when he exiled himself in West Europe, and settled, finally, in New York, in 1956.

In the first room of the exhibition, entering the dark atmosphere of the scenography involved, the look was attracted, in the first place, by the bright light of a dinner table, arranged with all the fine plates, glasses,

cutlery, porcelain vases with white peonies, a stylish recreation of an inviting aristocratic late evening (Fig. 1). Gradually we discovered the marvellous figures on the walls. The impressive three-quarter portrait *H. M. King Ferdinand of Romania* (the "King Ferdinand I" National Military Museum), depicted in the right outfit, painted with great easiness, and strong accents of colour, dominated the room. Beside the royal figure, a very elegant dressed young man, accompanied by a big greyhound, identified by the specialists as a possible *Portrait of Prince Nicholas as a Child* (MMB), according to the date and location of the work (1914, Sinaia), a masterpiece that could be compared with a Van Dyck, and which found his well-deserved place on the cover of the exhibition's catalogue.

An important place was reserved to *Dejunul* (*The Breakfast*, 1914, MNAR, p. 31 in the catalogue), a peaceful composition of a domestic scene, representing painter's son fed by his mother, which speaks about the affinities with J. M. Whistler's art, by the soft contrast of white and black, a rich range of grey, and vivid accents of colour, evocating the freshness of fruits and spring flowers. The delicious portrait of the little Elena Gradin (Fig. 2), made thirty years later, reveals his mastery of the genre, the genuine rendering of children's fragility and innocence, as like in many other portraits (*The Dance Lesson*, *Evening Story*, *Dan at the Table*, *Portrait of a Child with a Riffle*). The preference for portraying children and for still life compositions, in which he enjoyed the spontaneity of brushing in *impasto*, as striking the dense coloured matter with the precision of a violin bow, instrument that is known he loved to play, offers to the works a kind of grace that recalls the XVIIIth century art, speaking of a secret admiration for the French painter J. S. Chardin (Fig. 3).



Fig. 1. – Aspect from the main room of the exhibition.



Fig. 2. – *Breakfast* (Elena Gradin), 1947,
oil on cardboard, Mihai Săndulescu Collection.



Fig. 3. – *Still Life with Dutch Plate*, oil on canvas,
private collection.



Fig. 4. – *Elegance* (ca. 1930), oil on canvas, Mureş County Museum.

The reproduction, in the gallery, of a little house of puppets, occupying the other part of the “dinning – room”, wishing to re-enact the painting *The Breakfast*, a construction inside which you could have cast an eye, was too much. The curator’s idea, thought of maybe as a playground for children, crowded the exhibition breathing air, coming into contradiction with the refined dinner table, and finally dismissed the very idea of aristocracy.

Among Stoenescu’s best society portraits, we could admire the remarkable personalities as the politician Ion I.C. Brătianu, the scientist Dr. Nicolae Minovici, the poet Cincinat Pavelescu, and the painter Ștefan Popescu, each of them showing in different manner his deep capacity of understanding the individuality and the character traits of the model. The portraits of women excels at capturing the diversity of fashionable attitudes of aristocrats, in profiles or semi-profiles, in warm, tender nuances, adorned with stylish accessories, jewellery, flowers or scarves, suggested with a great taste of simplicity, some of them bearing the title *Elegance* (Fig. 4): *Portrait of Mrs. Plotina Nicolescu, Portrait of a woman – Maria Antonescu, A Woman’s Head, Sensuality (The Baroness), Coquetry*.

The catalogue *Eustatiu Stoenescu. Portrraitist of the Aristocracy* (Bucharest University Press, 2024, 144 p. +il.), is composed of a *Timeline* of his life and work, followed by a short presentation of his activity, signed by Angelica Iacob, one of the exhibition’s curators, the reproductions of the works in exhibition (not numbered) with short descriptions by the same author, the text *The Cosmopolitan Aristocrat. Between Bucharest, Paris and New York*, which presents Stoenescu in a historical context, signed by Elena Olariu, and a *Selective Bibliography*. The information is carefully pursued to fill the gaps that inevitably exist in the knowledge of the somewhat forgotten artist, after he left the country in 1947, bringing some new data from the archives of Stoenescu’s family (Craiova, Dolj County), and from The Pinacothecque of the Bucharest Municipality (MMB). The catalogue reflects the present stage of research, but we would have appreciated if there had been a separate list of the exhibited works, with their provenance and technic data, that ordered the information for a better accessibility and for a future list of Stoenescu’s works in Romania.

Virginia Barbu

The Exhibition *Now You See Us: Women Artists in Britain 1520–1920*, Tate Britain, London, May 16 – October 13, 2024

Organised by Tate Britain, the exhibition *Now You See Us: Women Artists in Britain 1520–1920* highlights four centuries of women’s presence in art. The event was designed as a chronological journey displaying paintings, drawings, sculptures, photographs and archive documents. Through various thematic groupings, the curator Tabitha Barber explored from a feminist perspective how constructed categories such as *women* and *art* intersected in a traditional and stratified society.

Little is known about the early contributions of women artists. Susanna Horenbout (1503–1554), Levina Teerlinc, (c.1510s–157) in the Tudor court, and later, in the 17th century, Mary Beale (1633–1699), Joan Carlile (1606–1679) were amongst the few women known to have

established themselves as professionals in a time when women’s roles were primarily tied to family.

Unlike the above-mentioned examples, Artemisia Gentileschi (c. 1593–1652) and Angelica Kauffman (1741–1807) are two prominent, but unconventional figures in the artistic community. Both painters used feminine allegories to suggest creativity and inventiveness, which at the time were considered exclusively masculine traits (Artemisia Gentileschi *Self-portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)*, c.1638–9, Royal Collection Trust/His Majesty King Charles III; Angelica Kauffman, *Invention*, 1778–1780, Royal Academy of Arts). The allegorical figures are self-portraits; Kauffman paints herself as *Invention*, while Gentileschi as *Painting*, a subtle way in which the authors insert themselves in the pictorial narrative¹.



Fig. 1. –Artemisia Gentileschi *Self-portrait as the Allegory of Painting (La Pittura)*, c.1638–9, oil paint on canvas, Royal Collection Trust/His Majesty King Charles III.

Women's interest in participating in public exhibitions (*The First Exhibitors*), in the second half of the 17th century, indicates a change in the way they perceived their artistic status and their aspirations to join the group of professional male painters. Angelica Kauffman (1741–1807), Mary Moser 1744–1819) Maria Cosway (1759–1838), Maria Spilsbury (1777–1823), Margaret Sarah Carpenter (1793–1872) are only a few names of the many women who exhibited at the Society

of Artists and the Royal Academy. Some of these exhibitors managed to develop a clientele and supported their families through their work. Others faced numerous difficulties due to social expectations and cultural-ideological limitations: criticism of their work on gender grounds; giving up their status as commercial painters in favour of amateurs when they got married; and society's reluctance when they painted for money.



Fig. 2. – Maria Cosway, *Georgiana, Duchess of Devonshire as Cynthia*, 1781–1782, oil paint on canvas, The Devonshire Collection, Chatsworth

Several sections of the exhibition bring to the fore watercolours, pastels, and miniatures, practised on a large scale by women. These art categories were deemed “suitable” for women’s amusement (“a delicately appropriate pursuit for women”), while their aesthetic qualities have been heavily criticised by male critics. In the year 1770, the Royal Academy made a significant decision and excluded a variety of artistic disciplines from its exhibitions. The decision encompassed needlework, handicrafts, copies of existing works, miniatures, pastels, and watercolours. The Academy regarded these forms of

art as lesser expressions, primarily associated with women, thus undervaluing their significance and artistic merit in the broader realm of fine art. Consequently, women found a place to exhibit their work in the Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce (the Society of Arts) established in 1745, which awarded prizes for such art forms.

Despite criticism about the quality of their work, many women turned these forms of art into “lucrative professional careers”, a significant source of income. Mary Knowles (1733–1807) turned embroidery into

a livelihood to support her husband, and others used the money they earned from selling their works to finance publications for women's rights or the abolition of slavery. Some women (Clara Maria Pope (c. 1767–1838), Margaret Meen (1751–1834),

Augusta Innes Withers (1792–1877) will find an outlet as professional illustrators, engaging in producing scientific illustrations for scientists and publishers (the Horticultural Society, horticultural magazines, botanical papers).



Fig. 3. – Clara Maria Pope, *Peony*, 1821 (left), *Peony*, 1822 (right), body color on card, The Trustees of the Natural History Museum London.

Women's access to educational establishments and specialised training was difficult to achieve, and the exhibition showcased the institutional discrimination they encountered in this regard (*School of Arts*). Facing fewer training opportunities as they were denied access to the Royal Academy and other official institutions because of concerns about the study of nude models, women searched for alternative training routes and cultural trajectories. They improved their anatomical knowledge by copying from anatomy books, casts, statues, or hiring models.

In the second half of the 19th, the world fairs and national exhibitions offered women fresh opportunities and new venues for displaying their works (*Victorian show*). Their paintings addressed different topics: domesticity, aspects from their life, children's education, sentimental scenes inspired by literature, and images of animals. Others appropriated new genres previously reserved for men. Elizabeth Butler (1846–1933) was well-known for her painting *The Roll Call (Calling the Roll after an Engagement, Crimea, 1874)*, His Majesty King Charles III), which depicts scenes from the battle.

Henrietta Rae (1859–1928) painted nudes (*A Bacchante*, 1885, Private collection; *Psyche Before the Throne of Venus*, 1894, Private collection); her work occasionally drew criticism from public moralists. At the same time, the feminist movement advocated for women's rights, professional opportunities, and public roles for women, gaining numerous supporters among artists involved in social movements. Their paintings demanded rights, and recognition, highlighting the struggles they faced as artists (Emily Osborne, *Nameless and Friendless, "The rich man's wealth is his strong city: the destruction of the poor is their poverty"* (*Proverbs: 10:15*), 1857, Tate Collection).

The final section, *Being Modern*, showcased art from the early 20th century, a time characterised by significant shifts in the status and role of women within society, as well as in the artistic world. The modernist aesthetic introduced new approaches, forms, and sensibilities. The works in the final rooms create a diverse artistic landscape and reflect the creative boldness of the authors, who are now exploring new themes and techniques.



Fig. 4. – Elizabeth Butler, *Calling the Roll after an Engagement, Crimea, (The Roll Call)* 1874,
oil paint on canvas, His Majesty King Charles III.

From the beginning to the end of this captivating journey, you are struck by the abundance of self-portraits. There is no doubt that the social recognition portraiture gained made it one of the most common

genres in history. In this respect, the prevalence of this genre among women artists may reflect their desire for visibility and can serve as a self-reflective commentary on the experience of being an artist.

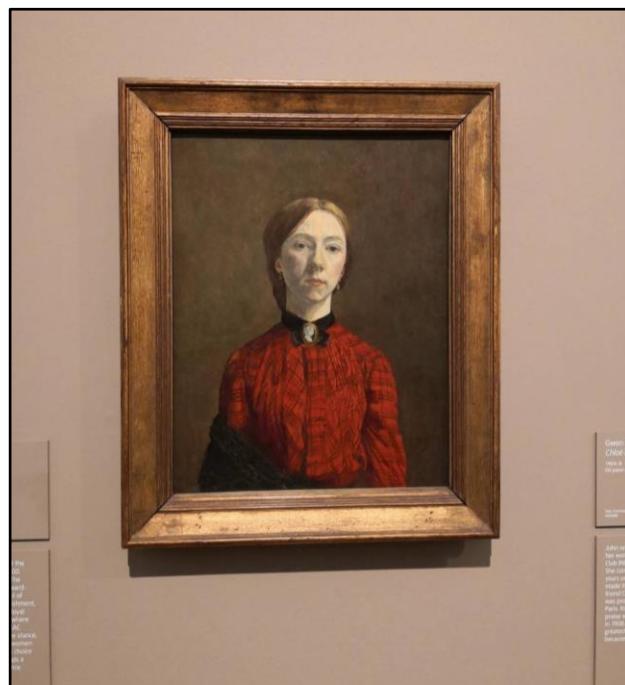


Fig. 5. – Gwen John, *Self-portrait*, 1902, oil paint on canvas, Tate Collection, London.

In the chronological span covered by the exhibition, (male) discourses and institutions have shaped women's image, social role and work, assigning them domestic responsibilities, family welfare and motherhood. Their "psychological, fragile, emotional nature" was considered responsible for a specific type of artistic production of questionable quality, while the qualities needed to become a good artist – competitiveness, independence – were believed to be masculine².

In addition to its academic intent, the exhibition serves an ethical purpose by attempting to restore these women to their rightful place in art history. Thoughtfully researched and compellingly organised, it opens up reflections on the category of *the woman artist* and the history of women.

Ramona Carameala

¹ Kathryn Waters, *A Room of Their Own: Now You See Us Exhibition at Tate Britain*, <https://artherstory.net/british-women-artists-now-you-see-us-exhibition-at-tate-britain/>.

² Whitney Chadwick, *Women, Art and Notes Society*, 3rd edition, Thames and Hudson, 2002, p. 177.

La 26^e Assemblée Générale de RIHA, Musée National de Stockholm, 24–26 octobre, 2024

En 2024, entre le 24 et 26 octobre, la 26^e Assemblée Générale de RIHA s'est déroulée à Stockholm.

L'hôte de l'événement a été le Musée National (Fig. 1) où, le 24 octobre, se sont déroulés les préliminaires de la rencontre, matérialisés dans deux séances séparées : l'une sur le stade du projet EVA

(dictionnaire en ligne de l'art européen – *Visual Arts in Europe : An Open History*) et l'autre, consacrée aux éditeurs de RIHA Journal. J'ai assisté à la seconde séance, plus intéressante et plus utile pour nos chercheurs au cas où ils voudraient publier leurs études dans ce périodique.



Fig. 1. – Nationalmuseum, Stockholm, photo ASI.

Cet après-midi, on a visité la très intéressante exposition *The Romantic Eye (L'œil romantique)*, organisée au IV^e étage de ce grand musée. Le soir, tous les participants furent invités à une réception dans

l'appartement de Martin Olin, directeur de la recherche du Musée National et hôte de l'assemblée. Dr. Olin détient les fonctions de vice-président et trésorier de RIHA.



Fig. 2. – Eric de Chassey, président de RIHA, en train de présenter le rapport annuel, photo ASI.

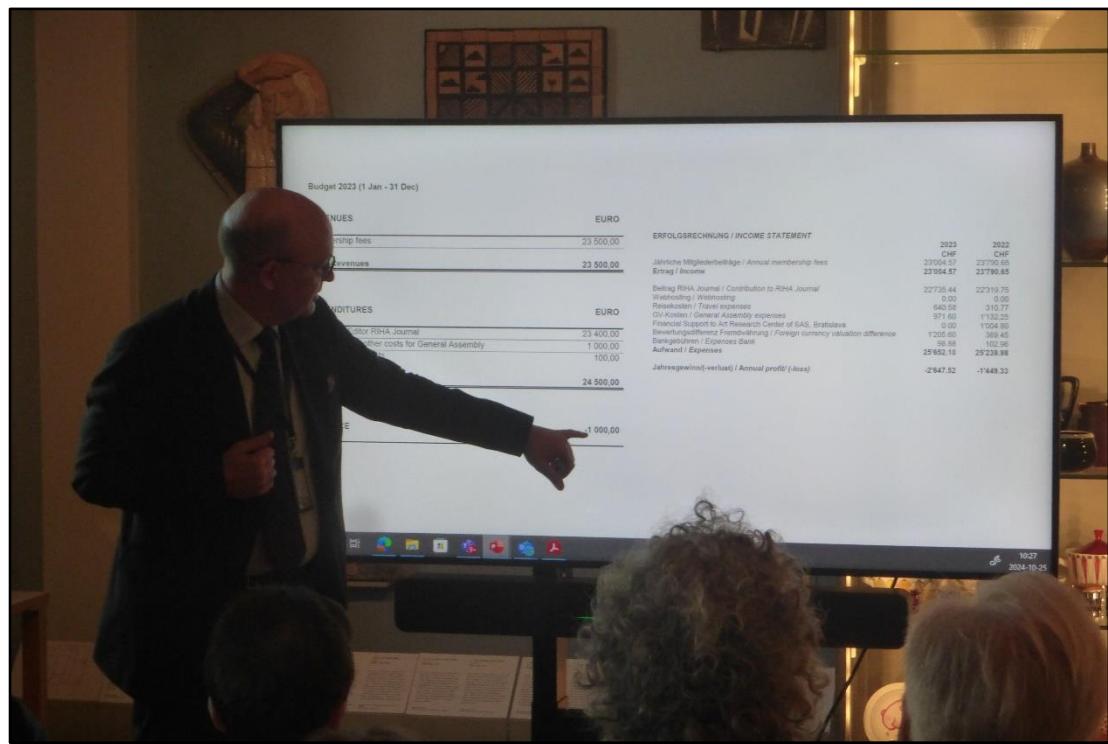


Fig. 3. – Martin Olin, trésorier de RIHA, en train de présenter le budget annuel RIHA, photo ASI.

Le 25 octobre, le dans la matinée, de 9.30 jusqu'à 12.30, s'est déroulée la séance plénière, dans Designmagasin du Musée National. Tous les 28 participants, de l'Europe et des Etats Unis furent présents. Eric de Chassey, président RIHA, a fait la lecture de la minute de l'Assemblée Générale de l'année passée, de Londres, et l'a soumise au vote (Fig. 2). Ensuite, il a fait un rapport détaillé de l'activité de l'association, également voté en unanimousité. Ensuite, un hommage à l'un des fondateurs RIHA, enthousiaste et voulable animateur des activités de l'organisation et un interlocuteur sympathique dans les antérieures assemblées, le récemment disparu directeur de l'Institut Amatller d'Art Hispanique de Barcelone, Santiago Alcolea mort le 10 août 2024. Il y a eu ensuite le rapport du trésorier concernant le budget et les dépenses RIHA pour 2024 et la perspective pour 2025, unanimement voté (Fig. 3). Après avoir remercié Martin Olin de son infatigable activité pendant les dernières années en tant qu'administrateur des fonds de l'organisation, on a choisi un nouveau trésorier dans la personne de madame dr. Tat'ána Petrasová. Andrea Lermer, rédacteur coordonnateur de RIHA Journal a présenté ensuite le rapport de la rédaction et a offert des détails intéressants sur les articles proposés, aussi bien que sur ceux publiés (Fig. 4).



Fig. 4. – Andrea Lermer, rédacteur de RIHA Journal, présentant son rapport, photo ASI.

Ainsi, entre 2020 et 2024, on a reçu 120 études dont on n'a accepté que 40, suite à une rigoureuse analyse faite par des personnalités redoutables du domaine, sollicitées à assurer les peer reviewings. Mais, on a mentionné que cette opération nécessite du temps et que le rapport arrive tard et que les faux et l'usage de

l'intelligence artificielle ne peuvent pas être dépistés. Ce sont des risques très grands et le rédacteur se sent responsable pour les matériaux publiés. Le taux d'acceptation des matériaux est de 3 à 1. En moyenne, on publie 22 articles par année. Entre la date de la proposition de l'étude et celle de sa publication passent, d'habitude, 2 ou même 3 années, vu l'envoi tardif du rapport du référent et des modifications qu'il propose et que l'auteur doit opérer sur son ouvrage. Les auteurs proviennent d'Allemagne, de Belgique, d'Italie, du Portugal, de Suède, d'Hongrie et même d'Argentine. Le rédacteur en chef a également abordé le problème des fonds nécessaires pour son activité, qui devraient être amplifiés et il a suggéré que les grands et riches instituts soient des contributeurs plus généreux dans ce sens.

Après une courte pause de café, on est entrés en contact, on line, avec le directeur d'Asia Art Archive de Hong Kong, Christopher K Ho, qui a fait une présentation détaillée de l'institution qu'il conduit et a sollicité qu'elle soit affiliée à RIHA (Fig. 5). La présentation a convaincu les membres présents et, avec quelques abstentions et trois votes contre, la sollicitation a été acceptée en majorité. A la fin de la séance on a établi Hague comme lieu de la future assemblée.

Dans l'après-midi, on a visité la Bibliothèque d'Art (Konstbiblioteket), placée entre le Musée National et le Musée d'Art Moderne. Ensuite, on a traversé la rue où nous attendait Anna Tellgren, curateur de photographie de Moderna Museet, qui nous a conduits à la Galerie d'Etudes Pontus Hultén pour nous présenter le système de stocker les œuvres d'art, sur des panneaux suspendus, facilement manipulables, d'une façon mécanique, et descendues, selon le gré, au niveau du sol, afin d'être étudiées par les chercheurs (Fig. 6). Cette aile du musée et le système respectif ont été réalisés par le célèbre architecte Renzo Piano. On a eu ensuite une discussion sur le thème *Comment se manifestent les historiens de l'art par rapport à l'héritage du XX^e siècle des archives et des musées d'art*. Même si dans le programme il y avait aussi une visite au Musée d'Art Moderne, le temps a été trop court, car, à 17.45, nous devions nous retrouver sur le quai pour nous embarquer vers Thielska Galleriet de Blockhusudden, sur l'île Djurgården. Il y a là-bas, la collection du financier Ernest Thiel qui a collectionné des peintures et des sculptures des artistes du début du XX^e siècle, Edvard Munch, surtout. Sur les cimaises se trouvaient également des toiles signées par Carl Larsson, Bruno Liljegors, Ernst Josephson, Eugène Jansson et Andres Zorn. Le musée, joliment arrangé, a été visité avec un guide et les œuvres ont été commentées d'une manière compétente (Fig. 7). Le souper festif nous a été servi dans le café du musée et les plats, très succulents, nous furent présentés par leur créatrice elle-même, Monika Ahlberg, une connue autrice de livres de cuisine mis en vente dans la boutique même du musée. On est revenus dans la ville toujours sur la voie aquatique.



Fig. 5. – Le directeur d'Asia Art Archive de Hong Kong présentant, on line, l'institution, photo ASI.



Fig. 6. – Visite au Pontus Hultén Study Gallery de Moderna Museet, de gauche à droite : Martine Olin, Roger Fayet, Monika Perenyi (de dos), Sabine Craft-Giepmans, obturant partiellement Tat'ána Petrasová, photo ASI.



Fig. 7. – Vue de la grande salle de Thielska Galleriet, photo ASI.



Fig. 8. – La cathédrale de Uppsala, photo ASI.

Le dernier jour, un voyage d'études à Uppsala fut organisé, on a visité la Cathédrale, où se trouve la nécropole de la famille royale Vasa (Fig. 8) et ensuite, le Musée de l'Université, récemment rouvert (2024) avec ses collections très riches et variées de peinture, sculpture et arts décoratifs de la Renaissance jusqu'au XIX^e siècle. Au sous-sol, une intéressante collection d'objets des vikings trouvés dans des fouilles archéologiques, surtout dans les bateaux funéraires de

chefs accompagnés sur leur dernier voyage par un inventaire d'objets précieux qu'ils avaient utilisés pendant leur vie.

Cette 26^e Assemblée Générale de RIHA a été une bonne occasion d'échanges d'idées et de collaborations institutionnelles.

Adrian-Silvan Ionescu

Un grand honneur pour notre Institut

Dans la séance plénière du 4 juillet 2024 du grand forum de culture artistique de Kiev, Monsieur dr. Adrian-Silvan Ionescu, directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art "G.Oprescu" de l'Académie Roumaine a été élu membre titulaire, de l'étranger, de l'Académie Nationale des Arts d'Ukraine. Le diplôme offert à cette occasion, rédigé en anglais et ukrainien, est signé par le Président de l'Académie, acad. Viktor Sydorenko et le secrétaire général Oleksiy Skrypnyk.

La légitimation au numéro 53, toujours bilingue, n'a que la signature du président. Tous les deux ont l'estampille et le grand sceau de la haute institution.

Voici un titre qui, l'année même de l'anniversaire des 70 et, respectivement, 60 années de nos revues, constitue un honneur non seulement pour le nouvel académicien, mais aussi pour notre Institut, un signe d'appréciation internationale du lauréat, ainsi que de l'institution qu'il conduit !



Fig.1. – Diplôme de membre titulaire de l'étranger, de l'Académie Nationale des Arts d'Ukraine.

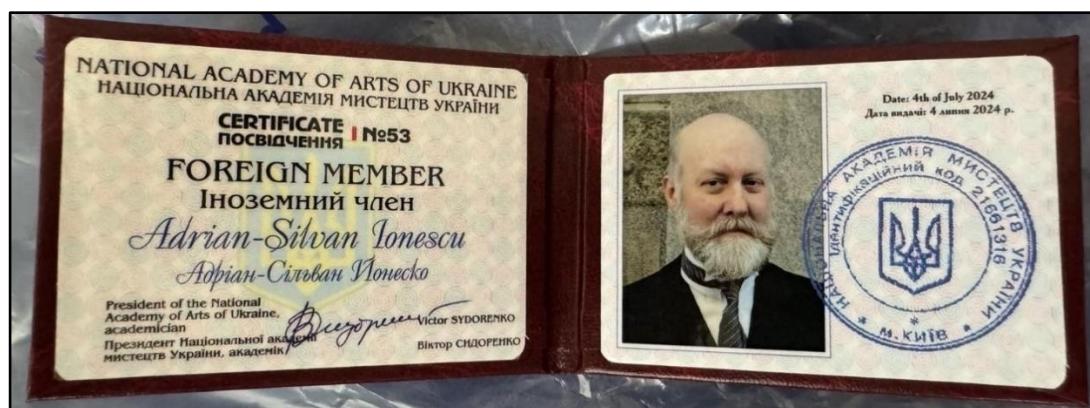


Fig.2. – Légitimation de membre titulaire de l'Académie Nationale des Arts d'Ukraine.

Nos chercheurs primés

Le 7 décembre 2023, dans une cérémonie de remise de prix de l'Académie Roumaine, dr. Ozana Alexandrescu, CS III à l'Institut d'Histoire de l'Art "G. Oprescu" a été distinguée par le Prix Ciprian Porumbescu pour le *Catalogue des manuscrits musicaux de tradition byzantine du XVIII^e siècle. Fond grec de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine* (Ed.Muzicală, Bucarest, 2021).

En même temps, notre collègue dr. Călin Demetrescu, chercheur indépendant et collaborateur du Musée Louvre de Paris, a été récompensé par le Prix G.Oprescu pour son monumental ouvrage *Les ebénistes de la Couronne sous le règne de Louis XIV* (Bibliothèque des Arts, Lausanne, 2021).



Fig. 1. – Acad. Sabina Ispas, Présidente de la Section d' Arts, Architecture et Audiovisuel, en train de présenter les lauréats de la Section 13-Arts, photo Alina Bălan.



Fig. 2. – Nos gagnants, préparés par Monsieur le directeur Bogdan Cristea de monter sur scène, photo Alina Bălan.



Fig. 3. – Dr. Călin Demetrescu en train de recevoir le Prix G. Oprescu offert par Madame académicienne Sabina Ispas. Le sourire de la récompense méritée, photo Alina Bălan.

The Conference *70/60: Two Academic Journals, Two Historical Anniversaries – Studii și Cercetări de Istoria Artei – Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*, June 20–21st, 2024, Ion Heliade Rădulescu Amphitheater, “G. Oprescu” Institute of Art History

On the 20th and 21st of June, the Department of Modern Art and Architecture of the G. Oprescu Institute of Art History organized the conference *70/60: Two Academic Journals, Two Historical Anniversaries – Studii și Cercetări de Istoria Artei – Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*. The event aimed to mark the 70th and, respectively, the 60th anniversary of the founding of the academic journals *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA) and *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art* (RRHA). Over the course of two days, participants discussed topics related to the publications’ history, and broader themes associated with the field of art history.

The papers covered various topics. Acad. Marius Porumb discussed the importance of the SCIA and RRHA journals for the research of art history (*The Journals of the G. Oprescu Institute of Art History at the Anniversary*). Several papers analyzed the contributions of art historians, former researchers at the Institute, and the institute’s publishing activity: Virginia Barbu (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest) *Constantin Brâncuși in the RRHA Journal – Barbu Brezianu’s Writings and Their International Relevance*; Cătălina Macovei (The

Drawings and Prints Cabinet, Library of the Romanian Academy) *Remus Niculescu – Early Enquiries into the 19th Century Romania and Beyond Published in SCIA*; Dr. Lucian Sinigaglia (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest) *Ion Cazaban and the Secrets of Scenography*. Case studies built around the contributions of art historians to Romanian art historiography were also presented by Dr. Corina Teacă (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest) *Ionel Jianu – Contributions to Romanian Art Historiography*, Dr. Constantin Ciobanu (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest) *Pavel Chihaia’s Contributions to the Journals Studii și Cercetări de Istoria Artei and Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*, and Dr. Vlad-Andrei Spataru (School of Advanced Studies, Romanian Academy) *Vasile Drăguț: The Art of Living and Writing About Art*, while dr. Adrian-Silvan Ionescu gave a presentation entitled *Eulogising Deceased Researchers in the Pages of SCIA – from an Announcement to a Funeral Oration. Elements of Style and Taste*.

Other participants focused on the thematic directions or research areas discernable in the journals: Dr. Ozana Alexandrescu (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest), *Aspects of Musicological*

Research in the Reviews of the Institute of Art History; Dr. Adriana Dumitran (National Library of Romania, Bucharest), *About Photography and Photographers in the Journals of the G. Oprescu Institute of Art History*; Dr. Eduard Andrei (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest) *Romanian Monumental Art From the 1970s, Reflected in the SCIA Journal*; Dr. Ramona

Carameala (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest) *Discourses and Themes. Folk Art and Architecture in Studii și Cercetări de Istoria Artei Journal*; Dr. Olivia Niță (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest) *The Word as a Sign. The Linguistic Turn in the Conceptual Art of the 1960s–1970s in Eastern Europe*.



Fig. 1 – Poster of the Conference 70/60: Two Academic Journals, Two Historical Anniversaries – *Studii și Cercetări de Istoria Artei – Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, June 20–21, 2024.

The ideological aspect developed by the relationship between censorship, ideological control, and editorial practices in the 1950s–1960s was

discussed by Dr. Ioana Apostol (G. Oprescu Institute of Art History, Bucharest) *Scientific Control, Ideological Surveillance, and Censorship in the Publications of the*

Institute of Art History (1950s–1960s). The importance of the SCIA journal in the context of the discipline of art history and within the publishing landscape was discussed by Dr. Cristian Vasile (Nicolae Iorga Institute of History, Bucharest) *The Place of SCIA in the Editorial System of the Romanian Academy's Scientific Journals in the 1950s–1960s*.

Dr. Elena Olariu (Bucharest Municipality Museum) analyzed the experience of some Romanian artists in the United States of America (*Romanian*

Artists Discovering America), and Dr. Sorin Cristescu (Institute for Political Studies of Defense and Military History, Bucharest) reconstructed the biography of the painter Stoica Dumitrescu: *A Leading Painter of the War of Unification: Stoica Dumitrescu (1886–1956)*.

The conference highlighted the importance of the two journals for the field of art history, as well as the difficulties that characterized the publishing activity in a period marked by censorship, ideologization, and the strong influence of the political factor.



Fig. 2. – The June, 2024, session in the “Ion Heliade Rădulescu” Amphitheater of the Library of the Romanian Academy. At the podium dr. Vlad-Andrei Spataru delivering his paper. Photo Sorin Chițu.



Fig. 3. – Participants in the June 21, 2024, session at the “G. Oprescu” Institute of Art History. Dr. olivia Niță delivering her lecture. Photo Sorin Chițu.