

Initiated by sculptor Gheorghe Coman together with George Apostu, Brăduț Covaliu, Ion Sârbu, Lazăr Băciucu with the support of Fine Artists Union the sculpture camp from Măgura Buzău had 16 editions each involving 16 artists and took place between 1970-1985. The camp was actually situated in a different village named Tisău, but the stones the artists used for their sculptures came from Măgura. The initiative was fueled by the idea of marking XVI centuries since the first documented reference of Buzău city. There are 256 stone sculptures creating an unexpected landscape in the area, a forest of sculptures covering various themes in modernist style. The land on which the sculptures are placed (21 ha) belongs to Ciolanu Monastery nearby to the large ensemble, but the municipality is in charge with its administration.

During the months of August and September for 16 years sculptors worked intensively to develop this unique outdoor park of stone sculptures. During our research travel to Măgura in the context of the CNCSIS research project *The Saint of Montparnasse* from Document to Myth. A Century of Constantin Brancusi Exegesis (exploratory research project National Romanian Authority for Scientific Research, project number PN-II-ID-PCE-2011-3-0200) in 2015 we have discovered an important cultural heritage reflecting relevant aspects related to the forms of representation in sculpture during the communist regime. The inventory of the whole ensemble partly visible on site with labels for each edition with names of the artists and work titles is a significant thematic repertory revealing mostly a traditional perspective in the sculpting process of stone carving and aesthetic and thematic inspiration linked with national folklore, various homages, nudes and heroic figures. La taille directe or direct carving following the model imposed by Constantin Brancusi seems to have been used by the sculptors interested in the unpolished and expressive shapes of the stone block, thus often creating more abstract pieces but keeping a permanent contact with tradition, local history and ethnographic motifs. Although the artists were invited to create “freely” in those times of censorship, meaning rather that they were not limited to propagandistic topics, still the traditional environment that shaped artistic practices could not determine any anti-system suspicions. The topics were conventional, based on local traditions and national values. In a male dominated field of artistic practice only a few women sculptors took part in the camp, two or three per edition and in some cases none: Liana Acsinte, Adina Tuculescu (1970), Drigissa Petru, Edith Orolowsky, Gabi Silvia Beju (1971), Maria Deac, Elena Hariga-Avramescu (1972), Jana Ghertler, Iuliana Turcu, Manuela Siclodi (1973), Liana Acsinte (1974), Roua Stoenescu, Antoaneta Andrei, Ginette Santha, Vasilica Marinescu (1975), Teodora Kitulescu, Rodica Ungureanu (1976), Elena Hariga-Avramescu, Alina

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

MĂGURA, BUZĂU SCULPTURE CAMP

Enache (1977), Vera Barkocsi, Manuela Siclodi, Iuliana Turcu (1978), Alina Enache, Antoaneta Andrei (1979), Rodica Stanca Pamfil, Roua Stoenescu (1980), Rodica Bustiuc, Rodica Panaitescu (1981), Marieta Vultureanu (1982), Roua Stoenescu, Carmen Tepsan (1983), Maria Cocea (1985). Their works along with all other sculptures made by artists such as George Apostu, Mihai Buculei, Gheorghe Coman, Florin Codre, Napoleon Tiron, Liviu Russu, blend in the landscape of vertical and horizontal stone figurative and sometimes abstract representations.

This remote sculpture camp represents a model of artistic practice that needs to be questioned today in terms of its social and cultural impact keeping so far relevance limited to the artistic community involved in the process. Although the group of artists was often collaborating on site with craftsmen, stone carvers from Ciuta responsible with extracting the stone blocks and the small community of the monastery the impact on the local community in the area for short and long term perspective remains invisible. This model of creative camps was active in most East European countries and consisted in substantial investments from the state budget that allowed the construction of a large number of sculptures and monuments in remote areas that are now left to decay. Also some monuments built in communist times corresponded to an ideological program that is now in the aftermath of political changes, in a way similar to the sculpture camps without memory, purpose or meaning in the current political system. It is a failure of a utopian program that only served a transitory system and a limited group of people. It is known that in Măgura case Brăduț Covaliu depute of Buzău in the Grand National Assembly together with Ion Sârbu prime-secretary of the county committee PCR Buzău (Romanian Communist Party Buzău) and Lazăr Băciucu, vice-president of the County Popular Council and secretary with propaganda affairs of the county committee PCR were among the initiators, a fact that increased the chances of a successful project that lasted, indeed for 16 years. Artists and officials spent quality time in a beautiful natural environment

with everything that was needed to fulfill the task of creation donated by this group of privileged people to the city.

The large number of works scattered over the hilly landscape need permanent care considering their outdoor exposure to extreme weather from hot summers to heavy winters and possible vandalism. Some of them are already affected and in need of

restoration. Although its uniqueness might be attractive to visitors, the remote area mostly reachable by car, without busses or other local organized touring programs leave this cultural landmark hard to reach and only for the connoisseurs. A privileged circle once again.



Imagine de ansamblu



Napoleon Tiron



Vera Barcoski

Bibliography:

Alexandru Oproescu, Nicolae Havriliuc: *Tabăra de sculptură Măgura*, Buzău, 1972.

Măgura, tabără de sculptură, album editat de Comitetul județean de cultură și educație socialistă, Buzău, 1980.

Tabăra de sculptură Măgura, Muzeul Județean Buzău, 2005.

On-line: <http://www.agerpres.ro>

Olivia Nițiș

THE SCULPTOR GHEORGHE COMAN FOUNDER OF THE MĂGURA SCULPTURE CAMP

The Măgura sculpture camp (county of Buzău)¹ was a 1970 national project initiated by Gheorghe Coman (1925-2005), himself a sculptor and president of the local Union of Artists. Born in 1925 (Ploiești) he became in 1951 a graduate of the Institute of Fine Arts „N. Grigorescu”².

Coman follows two major stylistic directions in his work, abstract and figurative art, both representing a mirror of his artistic vision. This in a variety of materials: stone, bronze, metal. In his figurative art he seems to be attracted by historic topics, whom he represents in a synthetic language,

"a hieratic figurative", robustness and simetry are other typical features of his artistic language. "Sculpture needs the presence of mankind (...)", the artist himself said," running away from figurative, leed to luck of the richness of forms and ideas, canceling the possibility of a dialogue between art and humanity"³. He managed to develope a stilistic diversity in accordance with the choosen topic and place where the sculpture was going to be displayed.

He was rewarded for his work with several prizes. In 1965 and 1970 he was rewarded with the prize of the Union of Artists. In 1976 he won the Prize of the Union of Artists for monumental sculpture for his "Fountain of Michael the Brave". Living in Ploiești and Buzău most of his works are displayed in those towns, but also in Galați and Mangalia and of course at Măgura sculpture camp where 16 of his works are present.

¹ Founded in 1970 and lasted until 1985. It was supposed to reunite every year, for 16 years 16 sculptors. 265 works of art are displayed on 21 ha.

² Former Academy of Fine Arts in Bucharest.

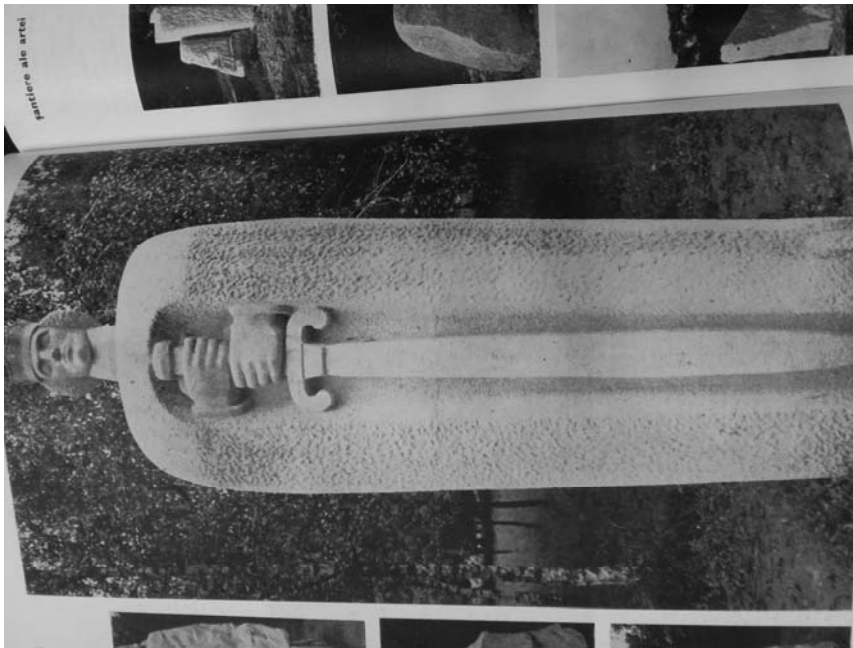
³ Gheorghe Coman, in *Mărturii la a XX-ea aniversare a eliberării*, in "Arta", 6-7/1974, p. 294-295.



trăinicia o dă legătura temeinică a
părților clădite de grija mîinilor.
Făuritorul știe că acolo își adă-
postește dragostea, ființa, viața.

Gh. Lăunay





The "magister" of Romanian sculpture camps, as art critic Aurelia Mocanu sees him⁴, created and supported for 16 years the famous Măgura camp, nowadays Romania's most important outdoor contemporary art museum. Due to his own involvement – both as organiser and active artist – Măgura used to be considered already five years after its opening, in 1970, as a solid artistic establishment.

"Magura, Gheorghe Coman said, is an act of dedication. The gesture of the artist of offering to the public their work, is similar to that of the art collectors who offered their works they collected, to the public at the Art Collection Museum."⁵

Ruxandra Beldiman

LA SCULPTURE DE GEORGE APOSTU DU RÉALISME SOCIALISTE AU FIGURATIF STYLISÉ ET L'ABSTRACTIONNISME

Apostu a été pour la sculpture roumaine des années '60 l'une des figures miraculeuses surgissant presque du néant, attachée au circuit culturel européen. L'expression «surgissant du néant presque» n'est cependant pas tout à fait exacte si l'on se penche rigoureusement sur la bibliographie, où il devient clair que la communauté des critiques d'art a ignoré par omission presque totale le chapitre précédant la période d'épanouissement de sa carrière. Il n'est donc pas facile d'identifier avec précision les motivations d'une telle absence au sein de la littérature de spécialité, mais on en pourrait déceler les mises, à savoir celles d'exalter l'originalité indéniable de la vision d'une jeune personnalité artistique, de marquer les innovations du vocabulaire

plastique, les rapports avec la tradition populaire, de revendiquer la filiation Brâncuși-Apostu. Dans le contexte compliqué et sombre des années '50, Apostu faisait ses études de sculpture à l'Institut des Arts Plastiques «Nicolae Grigorescu» de Bucarest avec les professeurs Boris Caragea, Ion Lucian Murnu et Constantin Baraschi. C'est une tâche difficile à refaire le parcours des premières années suivant la fin des études artistiques (1959) et d'évaluer le degré d'absorption de pratiques et d'éléments provenant de ses professeurs par l'étudiant qu'il était à l'époque. Le peu de repères biographiques nous permet à peine de supposer que l'artiste travaillait à la fin des années '50 respectant la ligne esthétique agréée par le régime politique existant. Toute autre variante s'avère invraisemblable. Toutefois, lors de sa première participation à l'exposition internationale dans le cadre du Festival de la Jeunesse de Moscou, Apostu choisit de présenter un portrait d'enfant, un thème ambigu du point de vue idéologique. Le moment précis de la séparation définitive du réalisme socialiste reste une inconnue, tandis que la révélation d'une nouvelle manière de faire de l'art et de son

⁴ Aurelia Mocanu, *Tabara de la Magura* in "Arta", 9/1989, p. 26.

⁵ Gheorghe Coman, in *Tabere de Creatie, Magura*, in "Arta", 10-11-12/ 1976, p. 23.

identité artistique sont le fruit de ses pérégrinations à travers les carrières de pierre du pays où il apprend la technique de la *taille directe*. Une approche chronologique de l'abstractionnisme dans l'art roumain – à niveau documentaire au moins – nous montre qu'il existe des repères antérieurs aux premiers ouvrages non-figuratifs de George Apostu¹. Sa démarche de simplification des formes ne se veut pas unique mais solidaire avec les tentatives similaires de quelques-uns des collègues de génération tels que Ion Nicodim, Horia Bernea, Ovidiu Maitec, Gheorghe Iliescu-Călinești, etc. qui s'évadent de la rigueur monocorde de l'art officiel en cherchant de nouveaux sens et moyens d'expression, et c'est peut-être aussi sous l'effet de certaines œuvres d'art proches du mouvement Abstraction Création. En 1964, lors de sa première exposition personnelle inaugurée par le critique d'art Petre Comarnescu², Apostu présentait au public une série de formes archaïsantes qui ignoraient manifestement la rhétorique de l'art officiel. Une petite partie des ouvrages exposés, de par leurs titres (*Pionnière, Batelier, Collectiviste, Tisserande*), laissait voir encore l'appartenance générique à une thématique engagée du côté politique. Le petit catalogue de l'exposition était préfacé par le critique d'art Dan Hăulică, qui découvrait plein d'enthousiasme dans les ouvrages exposés les signes d'un refus du classicisme (et implicitement du réalisme): «On a le sentiment que ces sculptures surgissent de nos racines même, malgré les influences qu'on peut y déceler: parfois un écho aztèque ou asiatique, de l'art khmer ou d'Océanie, filtré d'abord par Gauguin, - pour revenir vers Brâncuși»³. En 1965, Apostu était présent à la prestigieuse Biennale des Jeunes sculpteurs de Paris avec un ouvrage non-figuratif du cycle *Père et Fils*, remarqué par le critique André Malraux, qui d'ailleurs l'acheta pour le Musée de Belfort. Pendant quelques années seulement - période parallèle au dégel communiste - le jeune artiste devient un produit autochtone de succès. Son triomphe est également dû à son immense talent et aux voix et au poids de figures providentielles telles que Jianu et Comarnescu. Expatrié en France depuis 1962, Ionel Jianu aida Apostu à ouvrir une exposition dans l'une des galeries parisiennes des plus importantes, Raymonde Cazenave. Ce ne sera pas seulement à Jianu, qui fut l'un de ses professeurs

¹ Voir l'ouvrage de Ovidiu Maitec, *Le mur* (bois patiné, 1962), reproduit dans l'album Ovide Maitec, Editions Anastasia, București, 1998.

² Dans le catalogue de l'exposition *George Apostu 1934-1986, sculpture-dessin*, décembre 2000, Galeries Etaj 3 / 4, au Théâtre National de Bucarest, Petru Comarnescu figure parmi les professeurs de la première année d'études (1953) à l'Institut de Beaux-Arts „Nicolae Grigorescu”.

³ Union des Artistes Plastiques de la RPR, Exposition George Apostu, novembre 1964, Union des Journalistes, Calea Victoriei 159 /cat./

pendant les études, mais aussi à Comarnescu auquel Apostu portera une affectueuse gratitude, et dont la tombe au Monastère Voroneț est entourée de quelques unes de ses sculptures. Le succès de l'exposition personnelle de Bucarest, en 1964, lui apporte la reconnaissance officielle et en même temps un éventail d'opportunités. Avant la première édition de l'Atelier de sculpture de Măgura, Apostu avait participé à la Biennale de Paris, en 1965, une année plus tard il exposait à Londres, et, en 1967, il participe au symposium de Grenoble, où il érige son premier ensemble monumental composé de trois ouvrages du cycle *Père et Fils*. C'est toujours en 1967 qu'il est présent, à côté d'autres artistes, dans l'exposition organisée à l'occasion du Colloque Brâncuși où il expose des ouvrages figuratifs. Il est indéniable que sa génération bénéficia de quelques années de distention idéologique qui ont rendu possible l'effervescence expérimentale et a créé l'illusion d'un état de normalité culturelle. En même temps, l'insistance du régime communiste à renouer la communication avec la diaspora roumaine et la réintégration de la figure de Brâncuși dans la galerie des grandes personnalités de la nation, les cours aussi dignes de mérite d'histoire de l'art tenus par l'historien d'art Ionel Jianu à l'Institut des Arts Plastiques de Bucarest dans les années 1950, ont fait beaucoup parler de Brâncuși, de son œuvre et de la notion de tradition.

L'effort constant et déjà reconnu du tandem Jianu-Comarnescu se faisait sentir aussi dans leur tentative discrète mais poussée de promouvoir de vraies valeurs dans la sculpture monumentale. Au-delà de sa fonction esthétique et commémorative, la sculpture dans l'espace public était appréciée par les officialités pour ses dons d'instrument efficace de propagande. D'ici le rapport d'une réunion de la Section de Critique de l'UAP, publié dans la revue *Arta* de 1959, qui faisait état de la préoccupation des deux à l'égard de la sculpture, de la standardisation de l'art monumental caractéristique des années '50. Aujourd'hui, ce retour au symbole et à la spiritualité, aux formes ancestrales, au folklore ou leurs interprétations, en plein épanouissement dans la sculpture roumaine des années '60 et '70, aurait été impossible dans l'absence de tout ce lobby.

Avec la première édition du symposium de sculpture de Măgura, l'œuvre d'Apostu fait son entrée dans un type différent de circuit qui se traduit par ses dimensions expérimentales et pédagogiques dans le sens de la fonction déployée par les anciennes colonies artistiques. Certes, Apostu comptait à l'époque quelques expériences de ce type lors des symposia d'Anvers et Provence (1967), Legnano Castellanza (1968), Costinești (1969), mais son discours était déjà articulé. La première édition de Măgura semble confirmer que le non-figuratif commençait à s'enraciner avec vigueur dans la sculpture roumaine et que l'atelier de Măgura devenait un endroit où l'on pratiquait la modernité. Parmi ceux qui parviennent à exploiter plus ou moins constamment les possibilités de l'abstractionnisme on

trouve Napoleon Tiron, Laurențiu Mihail, Bata Marianov, Cristian Breazu. L'importance du champs de sculpture de Măgura (1970-1985), le plus durable parmi les champs de Roumanie, est liée non seulement aux deux participations exemplaires d'Apostu, qui vivait alors l'apogée de sa carrière, mais surtout au fait que cet espace de création a permis des expériences dans la zone de l'art monumental en s'affranchissant progressivement du lest historico-idéologique. Le rapport avec le discours officiel devient strictement formel, dissimulé et circonscrit au niveau du sujet. Pour une partie des artistes monumentalistes il s'agira du recours de plus en plus visible à un anthropomorphisme schématisé et abstrait et aux formes décoratives complètement affranchies de la pesanteur idéologique comme alternative au réalisme obsolète des années '50 mais encore vivant pendant la décennie suivante. Néanmoins, pour

Apostu l'abstraction et le figuratif stylisé ne sont pas de simples instruments qui lui permettent d'éviter habilement le contact avec l'histoire récente. Il n'a pas besoin de ces subterfuges. Il assume son propre langage des formes et quelques zones thématiques figées depuis un certain temps déjà dans les cycles *Père et Fils*, *Papillons*, *Le Fruit du soleil*, *Femmes lapones*, *le Christ*, refusant complètement le compromis. Mais la manière dont se construit son imaginaire personnel, à travers lequel on perçoit de subtiles vibrations spirituelles, est une question différente qui impose des interrogations croisées sur la conscience de l'artiste en dialogue avec lui-même et son temps, sur la densité de son musée imaginaire et la netteté des idées. La sculpture d'Apostu est l'image d'un *credo* esthétique.

Corina Teacă

ART, TECHNOLOGY AND INDUSTRY IN GALAȚI

The sculpture camps hosted twice in Galați, in 1976 and 1977, have a significant place among similar undertakings throughout socialist time in Romania, due not only to their experimental nature, in terms of material and production, but also to the history and the functions of the city itself. By the 1970s, Galați was the greatest metallurgical center in Romania, as well as an important shipyard and harbor on the Danube. It was one of the sites in which massive investments have poured all along the communist rule in order to shape it into a model of industrialization and urbanization. From this perspective, the choice of the material itself – metal

brought or recycled from the metallurgical plant or the naval construction site – and the collaboration between artists and workers suggest a meeting point between the socialist project and the artworks resulted from the two sculpture camps. However, the abstract forms adopted by most of the artists shed an ambiguous light on the ideological underpinnings of the sculptures. Moreover, the marriage of art and technology had been explored by a certain number of Western artists ever since the 1960s in their quest for experiment and avant-garde. The camp itself and the sculptures produced here served both discourses, official and experimental (the latter does not, however, bear exactly the same meaning as in the West). The existence of such contexts proves that what can be seen retrospectively as incompatible actually could have been intermingled in the past.



Unidentified author, Assemblage with hammer and sickle.

Galați was an industrial town even before the communist takeover, evolving around the needs and possibilities of transportation of its harbor on the Danube. After 1945, the heavy industry was modernized and gradually developed together with the shipyard and other industries. Although the obsession with heavy industry and industrialization is generally connected to the early years of communist rules and to Stalinism, the most spectacular expansion of industrial sites and their functionalities took place in Galați in the second part of the 1960s and continued throughout the 1970s. This went on a pair with the enlargement of urban network by the addition of several districts of collective dwellings for workers. Not only was the heavy industry meant to transform the place into a model of socialist city but also the new districts of modernist socialist architecture. A special attention was paid to public space in the new collective dwellings districts: for instance, Țiglina that was being built along several stages benefited from a vast program of artistic interventions. Mosaics (by Jules Perahim, Ion Bitzan, Virgil Almășanu, Mihai Horea, Ilie Pavel among others), sculptures (by Constantin Baraschi, Dorio Lazăr, Peter Balogh) and decorative fountains embellished the urban environment giving the impression of modernity on the one hand, and, on the other hand, attempting to prove the care for the inhabitants' daily life¹. Monumental and public art has held an important place in the socialist hierarchy of arts as it was considered more democratic and more able to be effective on a social level than the art of museums and exhibitions. Even without addressing directly ideological subjects – the works produced for Țiglina or those that will result from the sculpture camps certainly did not – all public art bore the connotation of the social role generally assigned to art by the official discourse during socialism.

In the second half of the 1970s, this attention toward shaping and embellishing urban space met in Galați the new phenomenon of the sculpture camps. From the first edition of the sculpture camp in Măgura, in 1970, they multiplied and enjoyed much appreciation among artists as they functioned as spaces of artistic freedom as well as a kind of acknowledgement on the part of the artistic community. Aurel Vlad, participant in many such camps, remembers: “We did not have any compelling subject. [...] One was going in a camp to give shape to the deepest thought one had, to make a work that could not be displayed at the City Salon or the Youth Salon, which by the time were dedicated to the semi-centenary of the Party or to other political event. In camps, there were good works, beautiful and strong, that’s why they are part of the history of Romanian

sculpture. Whoever wants to know this history has to stop by.”² Most of the camps were being organized in remote places of natural environment that facilitated the freedom Aurel Vlad was talking about but also kept the works out of the sight of the common viewer. Ultimately, they remained mostly internal events of the artistic community, where artists worked for other artists or art professionals. Therefore, many artists took the chance of considering solutions which had no connection with their more public career, including, on a large scale, abstraction, a path rarely followed constantly in other contexts. At the same time, the camps renewed the discussion on the relationship between art and natural space in the local contemporary discourse.

Although sharing some of the features mentioned above, the camps in Galați were taking place in the city with the clear intention of reshaping the public space of the Danube embankment. Being the commission of the County Council and depending on the collaboration with industrial plants, they received much more official attention than other similar events. *Viața nouă* [New Life], the local mouthpiece of the Communist Party, reported on different aspects of the sculpture camps from official positions to interviews with artists. The first two articles, dedicated to the opening of the edition from 1976, clearly set the formal expectations of the future works. Their ultimate goal was “to build into metal emblematic images of the largest metallurgical center of the country and to contribute to the creation of an aesthetic environment appropriate to the impetuous development of the city.”³ The discourse combined the image of the artist-citizen whose task was to give shape to social space and the image of the artist-proletarian who, in this case, abandoned the traditional tools of carving and shared the tools and the materials of the industrial worker. In the reports of the camps’ first phase, the artists were portrayed working on the industrial sites but the short interviews quoted in the newspaper show that not many were actually interested in the production process⁴. The partnership between artists and workers constituted a key point of the official discourse in the press as well as in the catalogue⁵ while only one sculpture gave it appropriate credit: *Amphitheater* (1977) by Mihai Istudor bears the signatures of both artist and maker.

² Aurel Vlad, interview, http://taberedesculptura.mnac.ro/int_aurel_vlad.html, accessed 20.08.2016.

³ Maria Crișan, *Tabăra de sculptură în metal*, în *Viața nouă*, no. 9262, 10.08.1976, p. 2.

⁴ *Ibidem*, *Pe șantierul taberei de sculptură în metal – o efervescentă activitate*, în *Viața nouă*, no. 9267, 15.08.1976, p. 2. See also L.R., *Valori și frumuseți plastice în cetatea siderurgiei*, în *Viața nouă*, no. 9279, 31.08.1976, p. 2.

⁵ *Tabăra de sculptură în metal*, Galați, Consiliul popular al județului Galați – Uniunea artiștilor plastici din RSR, 1976.

¹ Corneliu Stoica, *Monumente de for public din municipiul Galați*, Galați, 2015, p. 95-100.

One explanation for paying little attention to the production process and the team involved in it lies in the fact that sculpture in Romania was still very much connected to the idea of craft and to traditional materials like wood and stone. Only a couple of the selected artists had been previously using metal in their work, otherwise than in bronze casting for public monuments. Besides Ingo Glass and Constantin Popovici, whose metal sculptures were by the time already wide known, only George Apostu, who inaugurated his series of *Sun Fruits* in the second edition of the camp, would have the chance or the will to further the experience of a new material in his subsequent career⁶. While most of the works still placed today on the Danube embankment made use of ready-made materials from the shipyard – metal bars, rails and sheets – assembled by welding, which confers them a common appearance, there were also some for which recycled pieces or raw metal were chosen. The type of available materials brought about the abstract forms, as they were more easily to handle, (with the exception of *Confluences* (1977) by Manuela Siclodi, who built two giant human silhouettes) and a similar mode of relating to the environment. Likewise, the works had no proper volumes but structures and planes that obliterated the separation of inner and outer space of the sculpture. They can be looked through, either to the urban space or to the natural one, as the embankment functions as

⁶ *Lucrarea mea s-ar putea numi Fructul soarelui*, in *Viața nouă*, no. 9575, 13.08.1977, p. 2.

NOTES ON THE METAL SCULPTURES FROM GALAȚI RIVERSIDE

Starting from the 1970's, the Danube riverside from Galați town was the scenery of a modern aesthetic metamorphosis generated by mixed circumstances: the Romanian monumental sculpture's advancement, the renewal and cooperative aims of the Romanian Union of Artists (UAP), the location and its authorities which provided material resources from the shipyard and the metallurgical factory.

The Sculpture Camp had two historical editions, in 1976 and 1977, resulting an unique sculptural ensemble in the South-East Europe which reflects the major tendencies in post-war monumental sculpture. Another four editions, between 1991-2016, were trying to reassess the tradition, in a smaller magnitude, and launched some contemporary facets of the site.

Visiting the Camp in November 2015¹, together with my colleagues, Ruxanda Beldiman and Irina Cărăbaș, made possible the very experience of the

¹ The research was part of the Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0200, *The Saint of Montparnasse. From Document to Mit: One Hundred Years of Brancusi Exegesis*, sustained by ANCSI, CNCS-UEFSCDI – see www.arhiva-brezianu.ro.

a kind of junction between the two. Furthermore, they are able to shape the landscape into many different views and to direct lights and shadows upon it.

Working in the conditions of the camps in Galați was for most artists a walkout of themselves under the supervision of the official eye. As proved by the metaphorical titles chosen for their works, they seem to have totally overlooked the ideological context. All the same, the local authorities did not reject these unpredictable results of the sculpture camp; on the contrary, they organized a new edition in the following year. It will also be the last one, as the artists' requirements grew leading to difficulties in production and, in some cases, to delays due to the fact that some of the works were completed many months after the closure of the camp⁷. One unidentified piece stands as a symbol for the double discourse regarding the sculpture camp, as well as for its status in-between public commission and experimental art: on the remote part of the embankment stands an assemblage of what seem to be mostly remains of metal sheets covered in rust, clustered intentionally unaesthetic. When getting close, it allows the viewer to perceive, intermingled between irregular forms and pipes, several hammers and sickles cut out of metal as a warning to the pervasive forms of ideology.

Irina Cărăbaș

⁷ Mihai Drișcu, *Tabere, simpozioane, documentări*, in *Arta*, 12, 1978, p. 18.

contact with the works in their natural environment. Thus we were able to appreciate the real dimensions of the sculptures, to realize the multiplicity of the views of one single piece, altogether, and from one piece to another, to acquire fresh perspectives, hard to imagine by means of the 40 years old photographs from the notorious "Arta" Magazine, neither from color contemporary photos, misleading, inevitably, the sizes. The walking along the riverside, and the returning by the upper border of the city pavement, offers a close-up picture and a panoramic view of the landscape, revealing, once again, that sculpture's reception requests personal presence and participation.

Besides the conjunction of art and technology, the main adagio of the epoch, the socialist-constructivist imprint, and the monumentality, who reached to the spectacularly by using materials and fragments from the shipyard, there was the specific treatment of iron and steel, as well as the challenges of the landscape, that marked the spirit of the pieces on the riverside.

The ensemble of the twenty works from the first two editions of the Camp was considered in the epoch a symbol of Galați as "The City of Steel and Ships", an accomplished objective of the interaction between the artistic creation and social reality. The constructivist aspect of the biggest configurations was in the foreground of the general stylistic appreciations of the time. As the art critic Maria

Magdalena Crișan states in the catalogue of the first edition: “Those sculpto-architectures, initiated by Tatlin and cultivated by the whole sculpture of the XXth century, develop the harmonization problem as a global unity of the ambient – advancing the issue of the art work which bears distinct messages of our reality, of the artist’s operation space and its determination. (...) The spatial configurations imposed by the art of metal, a geometry of plans, are maintaining a constructivist aspect by excellence...”²

Abstractionism took actually many aspects depending on the material, the appropriation of the ambient and on the personal style of each artist. The architectural impetus was emphasized in parallelism with the communist conquest of space, meanwhile the pure geometrical form, related to Conceptual Art and Minimalism, was associated with mechanics, option commonly suspected to be a misplaced industrial *mimesis*, consequently less meaningful and not so successful. The landscape configuration offered a rich potential theme to the artists: the Danube river, gathering all the aquatic images and the ideas associated with: fluidity, fluency, confluence, continuity, communication between land, water and air. Many artists followed this path of elementary suggestions of the dialog between nature and culture, concerns that evolved in the European sculpture in late 1960’s under the species of Organic Abstract sculpture and Site Specific Art/ Environmental Art. The aquatic imaginary polarized another tendency that marked the Romanian sculpture of the time, a post-brancusian wave of returning to the basic shape and its symbolical contents, in correlation with the folklore and primitive art suggestions from ancient local craftsmanship.

The material offered two large processing ways, techniques that, although often interrelated, involved two different stylistic choices and final expressions: a) a combinatory “game” with geometrical forms - iron or steel prefab, “ready- made” components like pipes, bars, frames, elements brought together by assemblage into the concrete base or, usually, by soldering; b) a shaping by cutting up big sheets of iron or steel, technical choice that exploited the two-dimensional form into the three-dimensional ambient. Both techniques emphasized the sharp structure and the cutting edges, a spacial drawing which included the air and the light around, by the virtues of metal’s qualities which allowed “a liberation of sculpture from the prejudice of mass and the conscience of the compact form”.³

In the first case, the using of industrial elements and processes had as result works with pure geometrical aspects tending to centripetal motion and, accordingly, to compressed form, or to spatial extension, by repetition. Part of this sort of abstractionism are works like: “Narcis” (“Narcissus”

by Gheorghe Turcu) – medium sized sculpture inclined above the water, a harmonious development of geometrical plans with anthropological connotations which imprinted a modernist mark on the work, particularly cubo-futurist. The same refined feature, classic by now, is visible in other works that includes human body allusions into abstract form: “Poarta Orașului” (“City Gate” by Gheorghe Terescenco) – giant columnary sculpture composed of two embraced elements, and “Tată și Fiu” (“Father and Son” by Gheorghe Apostu) – a pair of high rectangles whose sober presence is dominating the landscape. Some of the pieces from this category have modular structures, expressing duality, contrary forces and seriality, assemblages close to science inspiration source, like biophysics and mechanics: “Ziua și Noaptea” (“Day and Night” by Vasilica Kaznovschi) – spheroidal shape made of intricate metal plates, playful colored; “Valul și Vântul” (“Wave and Wind” by Ernest Kaznovschi) – horizontal bented bars mingled in four directions with a distinct calligraphic feature; “Evoluție” (“Evolution” by Bella Crișan) – quasi-octogonal frames in a spiral disposition, suggesting a winding organic movement; “Fisiune” (“Fision” by Nicolae Șaptefrați) – a division of heavy rectangular frames spreaded from a concrete base. The last two works are strongly marked by conceptualism, which integrates the processuality into the creation and reception, both pieces offering an extremely rich variety of perspectives in a round pursuit.

In the second case, the option for cutting up sheets of metal, combined with effects of erosion and soldering, illustrates a tendency to airy structures, a drive for diffuse or stuffy general shape, pieces which emphasize the pictorial qualities of the surfaces, establishing another type of dialog with the natural world. Closer to the biological and vegetal life, and tangent to figurative representation, these works often received from the metal’s character a “wild” ingredient which gave them a baroque or neo-expressionist musicality. From this category are works like “Pasărea Apelor” (“Waters Bird” by Silviu Catargiu) – agitated curvilinear volumes in aerodynamic shape which recalls bird’s wings as well as aircraft engineering; “Capriciile Ielelor” (“Fairies Caprices” by Előd Kocsis) – huge exuberant assemblage from metal pieces with “savage” expressionist features and somehow decorative; “Fluid Solid” (by Alexandru Marchiș) – smaller compact form made by soldered fragments, disguising the iron into a rusty volcanic stone; “Tentativă”/ “Icar” (“Attempt”/ “Icarus” by Constantin Popovici) – exquisite horizontal expansion on ground level of a metal embroidery made by soldering, painted white, vividly charged with the air of a shipwreck relic (full design possibly projected to be seen as geoglyph from airplane); “Confluente” (“Confluences” by Manuela Siclodi) – refined scenography of the dialog between human shady presence on earth and the atmosphere, allured on the water background and the river skyline.

² *Tabăra de sculptură în metal Galați*, Uniunea Artiștilor Plastici, Consiliul Popular al Județului Galați, 1976 [catalogue].

³ *Ibidem* p. 2.

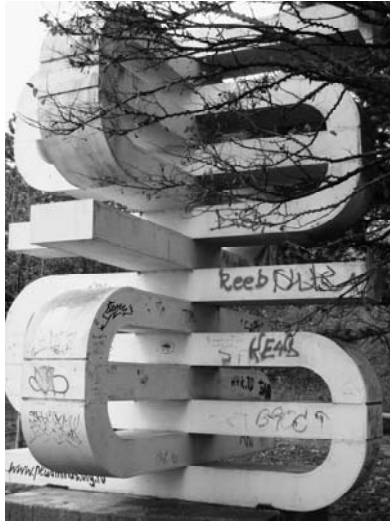


Fig. 1 – “Wave and Wind” by Ernest Kaznoschi.



Fig. 2 – “Confluences” by Manuela Siclodi.



Fig. 3 – “Attempt” by Constantin Popovici.

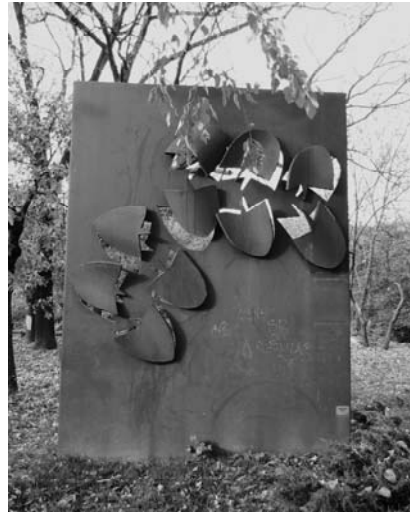


Fig. 4 – “Screen” by Istvan Gergely.



Fig. 5 – “Septenariusby” Ingo Glass.



Fig. 6 – Virginia Barbu, Ruxanda Beldiman, Ioan Andreescu at the Visual Art Museum, Galati.

The metal sheets developed outdoor as drawing canvases, made quasi-permeable by erosions, inlays, cutouts, were conceived as garden screens, having the role to divide the space, delineate a private corner, or guiding the look to a particular point of interest, as in the cases of "Ecran" ("Screen" by Istvan Gergely) – a rectangle with cutout shapes as drifted leaves, creating a kind of japanese silk screen in the vegetation around, or "Amfiteatru" ("Amphitheater" by Mihai Istudor) – great perforated horizontal screens, painted deep blue, familiar labeled as "net for air"⁴, in a labyrinthine relation with neighboring greenery, water and sky. The natural architectural structure is illustrated with the audacious "Septenarius" by Ingo Glass, well planted in the soil and complete noticeable from all distances, whose thin and flexible scaffolding goes back to the medieval cathedrals architecture, and beyond, to the historical inspiration of the gothic arcades in natural resemblance with the vault of trees inside the woods⁵.

The first edition of the Metal Sculpture Camp concurred with the second wave of Constantin Brancusi's international recognition, the Centenary of birth's artist being celebrated in Bucharest,

⁴ Corneliu Stoica, *Monumente de for public din Municipiul Galați*, Galați, 2015, p. 83-91.

⁵ See Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960*, București, 2003, p. 76.

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

12^e édition, 10-11 décembre 2015

À l'ouverture de la 12^e édition de la session du département d'Art médiéval, ADRIAN-SILVAN IONESCU, le directeur de l'institut, a adressé un discours de salutation aux participants et a souligné l'importance de ces sessions annuelles pour les recherches dans le domaine de l'ancienne civilisation des Roumains.

La séance du matin, jeudi, le 10 Décembre, a été consacrée à l'art roumain du XVIII^e siècle. La première communication fut celle de l'académicien RĂZVAN THEODORESCU. Elle avait pour thème *Le principe dynastique phanariote et son architecture disparue*. L'auteur de la communication a rappelé que

September 1976. The fact wasn't overlooked by the artists working in the Camp during August month, and some pieces have explicit references to Brancusi's oeuvre, touched by the veneration attitude of the moment: "Narcissus" by Gheorghe Turcu, with its jagged shape penchant over the water, recalling Brancusi's never fulfilled project of Spiru Haret fountain, "Waters Bird" by Silviu Catargiu with its fusil form and "Miss Pogany"'s silhouette shaped out in the base metal plates, "Septenarius" by Ingo Glass who pointed a place of sanctuary inside his plant with a small and discreet "Silence Table".

Last but not least, "Homage to Brancusi" from 1991 edition, by the German artist Everdt Hilgermann, made in accurate minimalist 1970's spirit, especially stirred the interest of my colleagues and me. This superior piece of modern sculpture request to be properly restored and highlighted in its original vertical position, being a presence that makes even richer the treasure, still little acknowledged, represented by the Metal Sculpture Camp from Galați.

Virginia Barbu

famille et les *règles parallèles* font le cadre historique de son étude. Pendant la première partie du XVIII^e siècle, les clans des Mavrocordates et Ghyka, poussés par le désir de créer de nouvelles dynasties, ont dressé des fondations. Les Mavrocordates fondèrent la grande église du monastère disparu de Văcărești, qui, par la richesse de la décoration sculptée du portail, des colonnes et des chapiteaux néo-corinthiens, mais surtout par l'aspect du pronaos, reprenait le plan du catholicon de Hurezi, plan dû, à son tour, par l'aspect et par le sens dynastique, à la troisième chambre liturgique devenue nécropole voïvodale dans l'église du monastère d'Argeș de Neagoe Basarab (début du XVI^e siècle), créatrice d'une tradition continuée par d'autres princes valaques (à l'église du monastère de la Trinité de Bucarest des Mihăilești, à l'église métropolitaine de Constantin Serban du XVII^e siècle, à l'église du monastère Cotroceni de Serban Cantacuzène de la fin du XVII^e siècle, enfin, à l'église du monastère Hurezi et à l'église bucarestoise St. Georges le Nouveau de Constantin Brancovan). C'est ainsi que la grande église de Văcărești fermait, après deux siècles, une suite de monuments princiers valaques qui, par leur majestueux narthex, transformés en véritables mausolées, confirmaient, à chaque début de règne ambitieux, les espoirs monarchiques des dynasties de l'époque de la turcocratie des «nouveaux Basarab»,

continué par les Cantacuzènes, les Brancovans et les Mavrocordates. Le bilan de cette recherche est surtout représenté par l'existence certaine des tendances dynastiques au siècle phanariote, reflétés surtout par des témoignages épigraphiques et dans des chroniques plutôt que par les témoignages architectoniques, plus sommaires et souvent sous le signe de l'hypothèse. Aucun des monuments dynastiques phanariotes n'a été conservé comme tel, l'église de Văcărești et Pantelimon, démolies, l'église de St. Spyridon le Nouveau, entièrement transformée. Tout ce que nous savons ou supposons sur ces nécropoles c'est qu'elles appartiennent à un chapitre d'architecture dynastique, valaque surtout, des deux siècles précédents, tout comme, entre 1716 et 1821, les attitudes monarchiques d'après 1500 continuaient dans le cadre d'une réalité essentielle et spécifique de l'histoire roumaine: l'État.

La communication commune de IOZEFINA POSTĂVARU et d'EMILIAN SĂVESCU portait sur les activités au sein de l'Université d'été de Bucium et avait comme titre *L'église de l'Annonciation de Bucium Sat, département d'Alba : recherche pluridisciplinaire*. On doit dire que l'Université d'été de Bucium est un projet conçu par l'association RPER (=Rencontres du Patrimoine Europe-Roumanie), comme une action d'éducation transdisciplinaire et de sensibilisation au patrimoine rural existant dans la commune de Bucium, département d'Alba, située dans les montagnes d'Apuseni, en Transylvanie. Les 30 villages de la commune préservent des traditions millénaires, étroitement liées à l'extraction d'or et qui se matérialisent par un patrimoine d'une valeur vernaculaire unique et très peu connu. Étudiants et jeunes professionnels, architectes, paysagistes, historiens de l'art et sociologues découvrent, étudient et sauvegardent le patrimoine rural non protégé de Bucium, tandis que la communauté locale est sensibilisée à la valeur de son propre patrimoine culturel. Dans le cadre des cinq éditions du projet, environ 150 objets à valeur patrimoniale ont été identifiés et répertoriés et 50 autres ont été analysés en détail. Entre eux, en 2015, fut étudiée l'église orthodoxe de l'Annonciation de Bucium Sat, la plus ancienne des cinq églises de la commune, datant, selon la tradition, du dix-huitième siècle. La peinture du chœur, découverte en 2001, sous des couches superposées, date du milieu du XVIII^e siècle et représente – en Transylvanie – un des ensembles de peinture murale de tradition byzantine les plus précieux. L'auteur est un artiste doué et cultivé, qui ne doit pas être identifié avec George Tobias d'Abrud, comme il est suggéré par des recherches antérieures (voir SCIA AP, 2014). Les études, les relevés architecturaux et photographiques (un tour virtuel) mis au point par les apprenants et les tuteurs de l'Université d'été de Bucium fournirent des outils essentiels pour la restauration (à prendre de toute urgence !), ainsi que pour l'analyse de la peinture et des autres valeurs identifiées.

La communication de CRISTINA COJOCARU *Le style et la manière : une «école» de peinture du XVIII^e siècle* visait à apporter des précisions sur la façon dont travaillaient et étaient instruits les peintres de Valachie au cours du XVIII^e siècle. Suivant les traces du peintre Dima le prêtre, ainsi que de son équipe, et en élargissant sa recherche aux monuments des départements de Giurgiu, de Prahova et de Buzău, l'auteur a tenté d'attribuer à la même équipe quelques églises à peintures non attribuées de la région de Bucarest-Ilfov (ses attributions étant basées sur des considérations stylistiques et iconographiques). Ainsi, l'auteur a conclu que l'ampleur du phénomène va au-delà d'un seul groupe de monuments, comme le suggérait l'hypothèse initiale, et que le mot *école* est plus justifié pour circonscrire le *corpus* de 16 ensembles de peintures murales (à similitudes évidentes dans le style et l'iconographie!) qui ont été identifiés jusqu'à présent: la Chapelle Métropolitaine, l'ancienne église de St. Elefterie, les églises d'Udricani, de Foișor (ville de Bucarest), de Mogoșoia, de Micșuneștii Mari, de Balamuci, de Scuipici-Greci, de Tunari et de Fundenii Doamnei (département d'Ilfov), de Vernești, de Cândești et de Drăghești (département de Buzău), de Drugănești (département de Giurgiu), d'Aninoasa (département d'Argeș) et l'Église jaune de Urlați (département de Prahova). Le concept *d'école de peinture* – institué comme *expression commune* dans la littérature spécialisée grâce aux recherches de Teodora Voinescu au sujet de l'École de Parvu Mutu et de l'École Hurezi – est utilisé dans le cas de l'art médiéval roumain à la fois au *sens générique* (pour désigner un style d'une époque, un esprit du temps: généralement un intervalle plus grand) ainsi qu'au *sens spécifique* (pour déterminer une *façon de faire* propre à un maître réputé, – *façon* – comprenant certains éléments iconographiques, un tel coup de pinceau ou une telle manière particulière pour représenter les visages, les vêtements, la végétation, les architectures d'arrière-plan ou les bordures décoratives. L'analyse de la récurrence de certains noms dans la suite des artisans qui ont travaillé aux peintures des églises mentionnées ci-dessus, ainsi que la façon particulière dont ils se rapportent à la fois aux modèles utilisés par les équipes dirigées par Părvu Mutu et par Constantinos, ont permis à l'auteur de la communication de lancer l'hypothèse de l'existence d'un groupe homogène de peintres à vision artistique cohérente, – groupe – composé de plusieurs générations actives tout au long du XVIII^e siècle dans l'est de la Valachie, et à identifier ce groupe en utilisant l'expression *École de Bucarest*.

La séance de l'après-midi du même jour a commencé par la communication *Calligraphie et musique au XVIII^e siècle* de DANIEL SUCEAVA. L'auteur a attiré l'attention des participants au fait qu'à part les lettrines ornées et les frontispices (entrelacs) usuels, les manuscrits à notation musicale neumatique byzantine («psaltiques») contiennent parfois des pleines pages polychromes, que les

catalogues spécialisés ne signalent que de façon trop sommaire. C'est aussi le cas d'une bonne partie des manuscrits du fonds grec de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (=BAR), datés du XVIII^e siècle. On peut voir, par exemple, dans le BAR gr. 130, un stichéaire de Germanos, évêque des Neai Patrai, copié en 1733 par un élève de Șerban le protopsalte (1689 – avant 1765), un grand nombre de lettrines historiées (oiseaux, personnages combattant avec des épées, divers animaux affrontés, poissons grillés au feu, anges etc.), frontispices à figures humaines et même une pleine page illustrant la parabole du *Bon Samaritain*. Les plus divers frontispices apparaissent dans beaucoup d'autres manuscrits de cette catégorie lesquels, étant à notation musicale, sont généralement ignorés par les historiens de l'art (BAR gr. 33, 147, 639, 660, 693, 841, 1562 etc.). À part les frontispices à motifs géométriques, floraux et autres, un thème constant est représenté par l'image d'un serpent (ou plutôt dragon), parfois couronné, que l'on peut interpréter comme symbole de la sagesse, et qui fait penser aux deux serpents affrontés de la crosse épiscopale orthodoxe (BAR gr. 147, 693, 778, 39, 883, 1499 etc.).

La séance de l'après-midi a continué par la communication *Découvertes par restauration : une séquence de l'église du monastère Golia* de TEREZA SINIGALIA. L'auteur de la communication a rappelé le fait que la restauration des peintures murales de l'église du monastère Golia (ville de Iassy) a occasionné la découverte, dans l'espace de la prothèse, au dessous des repeints de 1838, d'une scène unique parmi les ensembles muraux de la Moldavie: *La rencontre d'Abraham et de Melchisédech*. En partant du texte de la Bible et des commentaires de Saint Paul dans l'*Épître aux Hébreux*, sa présence dans cet endroit renvoie à la concordance typologique entre la Prêtrise de Melchisédech et celle du Christ, en conséquence par l'image est liée directement à la *Liturgie Eucharistique*. Le thème est complété par deux autres compositions: *La Phyloxénie d'Abraham* et *le Sacrifice d'Isaac*, la dernière habituelle aux XV^e-XVI^e siècles dans cet espace sacré. Ce groupement a été ajouté à la bien connue scène *Jésus dans le tombeau (Vir Dolorum)*, en soulignant ainsi, d'une manière visuelle, la permanence du renouvellement du Sacrifice Christique par l'intermède du Pain et du Vin apportés par Melchisédech, préparés dans cet endroit en vue de leur transformation dans le Corps et le Sang de Jésus.

Dans sa communication intitulée *Les peintures murales récemment découvertes à Ighișul Nou, dans la vallée de la Grande Târnava*, DANA JENEI a attiré l'attention des participants à la session sur l'existence d'une décoration de l'église fortifiée, – décoration –, rapportée encore en 1934 et mise en évidence en 2012. Les restaurateurs ont enlevé sous la chaux et ont conservé des fragments importants de la peinture du chœur (*les saintes vierges martyres, les docteurs de l'église catholique et les symboles apocalyptiques des évangélistes, scènes de la vie de la Vierge Marie et des passions du Christ, Vir*

dolorum), de l'arc de triomphe (*le Jugement dernier*) et du mur nord de la nef (*les vies des saints Ladislav, Marguerite et Catherine*). La restauration de l'ensemble de Ighișul Nou est une récupération d'importance majeure pour l'art médiéval, car elle enrichit le répertoire des peintures murales de la Transylvanie et de l'Europe centrale par des représentations nouvelles, caractérisées par des scènes uniques et des typologies originales. De même, il est important que cette découverte confirme l'existence d'un atelier dirigé par le Maître du sanctuaire de Mălâncrav, l'un des peintres les plus importants du «gothique international» dans cette partie de l'Europe, dont le style unique a déjà été identifié dans les peintures tirées du chœur de l'église de Dârjiu.

Les travaux du premier jour de la session ont fini par la communication *Note sur un démon du « Jugement dernier » de l'église de Žehra* d'ALEXANDRU MIHAIL MIHNEA. L'auteur a rappelé que l'eschatologie médiévale et l'imaginaire démoniaque développés au Moyen Âge sont des sujets qui ont intéressé un grand nombre de chercheurs au fil du temps. Le diable, la vie de l'Antéchrist ou divers types de démons apparaissant dans les représentations de l'*Apocalypse* et du *Jugement dernier* ont été souvent analysés par les historiens de l'art. Malgré l'existence de plusieurs travaux fondamentaux publiés par des chercheurs comme Richard Emmerson, Jeffrey Burton Russell ou Bernard McGinn, il y a des représentations de démons, qui n'ont pas été encore étudiés. Un tel exemple est *le démon enchaîné à une colonne*, qui apparaît trois fois sur le territoire du Royaume de l'Hongrie (à l'intérieur de la chapelle de l'ordre des chanoines Prémontré de Leles, à l'église de Poprad et à l'église de Žehra). L'absence de textes expliquant le sens de l'image du *démon attaché à une colonne* (démon qui – dans deux cas – apparaît couronné), engage la recherche d'autres sources visuelles. L'analyse des représentations de la *vie de l'Antéchrist* a poussé l'auteur à essayer d'établir un lien entre le *cycle de l'Antéchrist* illustré dans la Bible de Velislav (manuscrit produit à la cour de Prague) et le *démon liée à la colonne* des peintures murales du territoire de l'ancien Royaume d'Hongrie. L'auteur de la communication a essayé de prouver que les images discutées sont une hybridation des figures du Diable et de l'Antéchrist, ainsi qu'une référence symbolique à la « répétition inversé » du récit de la *Passion du Christ* dans les écrits sur la *vie de l'Antéchrist*.

Les travaux de la séance du matin, vendredi, le 11 Décembre, ont débuté avec la communication *L'icône à double face du Monastère « Dintr-un Lemn » (Vâlcea, Roumanie)* d'ELISABETA NEGRĂU. Cette icône n'a pas été étudiée jusqu'à présent, en raison du revêtement d'argent qui a couvert le panneau depuis 1812 *jusqu'au début* des années 2000, quand on a commencé la restauration de sa peinture. L'icône est à *double face*, sur un côté étant peinte la *Vierge Hodéguitria* du type de la *Passion*, et sur l'autre, le *Jugement Dernier*. Le *Jugement*, encadré par des rames sculptées, a été peint le premier.

L'icône était probablement destinée aux processions du *Dimanche du Jugement Dernier*, qui précède le début du Grand Carême. L'icône du *Jugement* contient des inscriptions en dialecte Ouest-Bulgare. Une autre curiosité est l'inscription des cinq noms vulgarisés des archanges. La vénération populaire exagérée au sujet des archanges, présente dans l'icône, reflète des certaines réminiscences des croyances *bogomiles*. Le revers de l'icône, avec l'image de la *Vierge de la Passion*, a été peint plus tard et par un autre peintre. La posture de la Mère de Dieu ressemble à certaines icônes du Mont Athos, datant du XIII^e siècle. Les inscriptions sur l'image sont un mélange de grec et de slave, mais l'auteur ne semble pas avoir une bonne connaissance de la langue et de l'écriture grecque. Compte tenu des arguments iconographiques et philologiques, l'icône du Monastère *Dintr-un Lemn*, selon l'auteur de la communication, peut être attribuée à deux peintres de l'Ouest de la Bulgarie. *Le Jugement* est datable au début du XV^e siècle, et l'icône de la *Vierge*, vers le milieu du même siècle.

La communication commune de MARIA DUMBRĂVICIAN et d'IOANA OLTEANU était au sujet de *L'intervention de restauration à l'église du monastère de Tismana*. L'équipe de *Faber Studio S.R.L.* – qui a participé aux travaux de Tismana – comprenait 17 restaurateurs sous la coordination de Maria Dumbrăvician, 1 ingénieur-chimiste (Ioan Istudor), un microbiologiste (Ioana Gomoiu), un historien de l'art (Ioana Iancovescu) et 4 spécialistes de l'Institut de l'Optoélectronique (sous la coordination de Roxana Rădvan), bénéficiaire étant le monastère de Tismana mais le financement étant assuré par le Ministère de la Culture et des Affaires religieuses de Roumanie. L'histoire des interventions des peintres et des restaurateurs à Tismana est assez longue : comme le rappelle dans son étude historiographique Ioana Iancovescu « les peintures originaires de Tismana (Valachie), dues au maître zographe Dobromir de Târgoviște, datent de 1564, mais elles ont été refaites en étapes, au cours du XVIII^e siècle : celles du sanctuaire et de la nef ont été définitivement détruites et remplacées dans les années '30, tandis que celles du narthex ont été simplement martelées et recouvertes d'une nouvelle couche de peinture en 1766, par le zographe-diacre Dimitrie – cette nouvelle couche étant extraite lors de la restauration de 1955, afin de récupérer, au moins partiellement, la splendeur d'une peinture originaire, de très bonne qualité ». En 1934, lorsque la question de la restauration des peintures murales de Tismana a fait l'objet d'intérêt de la Commission des Monuments Historiques, le peintre D. Noroce (connu pour ses enquêtes minutieuses des monuments) a été délégué pour faire un rapport sur l'état de conservation des peintures dans l'église principale du monastère. Le rapport (sur la base de sondages) a indiqué l'existence de quatre étapes de la peinture : la peinture du XVI^e siècle, datée grâce à une inscription de 1564, la peinture de l'autel et de la nef, datée par une inscription *au sujet de la restauration*

des peintures de 1732, la peinture du narthex de 1766 et les repeints à l'huile de 1844, due au peintre Alexie de Câmpulung. Dans leur communication à la session, les auteurs ont présenté les résultats des récents travaux de restauration au monastère de Tismana et leurs implications pour l'étude de cet important exemple d'ancienne peinture roumaine.

Après une courte pause pour le café, la séance a continué avec la communication *Le thème de la « Flagellation du Christ » dans la peinture moldave (XV^e – XVI^e siècles)* de VLAD BEDROS. L'auteur a rappelé le fait que selon la tradition byzantine le sujet de *la Flagellation du Christ à la colonne* est une séquence rarement illustré dans les cycles des *Passions*. Ce sujet rejoint la narration des *Passions* dans trois monuments peints à la fin du XV^e siècle (Pătrăuți, St. Elie, Neamț) et dans une quatrième décoration murale locale, réalisé au XVI^e siècle (Probota). Les versions moldaves reprennent les trois types iconographiques assimilés à Byzance (voir les fresques de Markov Manastir et St. Georges à Rečica, en Macédoine, le milieu artistique de Thessalonique et l'activité de l'école crétoise à Lavra, Xénophon etc.). L'emploi de ce thème à Pătrăuți et St. Elie semble accentuer la composante dévotionnelle, en détachant l'épisode de son contexte narratif. Les enjeux de ces choix particuliers pourraient suggérer, de nouveau, l'empreinte de la « croisade orientale » sur l'art de la fin du XV^e siècle en Moldavie.

La dernière communication présentée à la session fut celle de CONSTANTIN I. CIOBANU. Elle avait comme thème *Les inscriptions des phylactères des prophètes peints sur la façade de l'église de la « Résurrection de Dieu » du monastère de Sucevița*. Son objectif était de donner un aperçu précis sur la variété des *citations* de la Bible qui ont été choisies par les auteurs du programme iconographique pour la *rangée des prophètes et des justes* de la façade du dernier ensemble de peintures murales extérieures moldaves peintes au XVI^e siècle. L'auteur a réussi à identifier les *sources scripturaires* de 47 prophéties d'un total de 49. Les textes slavons de 2 prophéties restent encore obscurs. La comparaison des textes écrits sur les phylactères des prophètes peints dans la troisième rangée des figures de l'énorme composition de l'*Église triomphante* (de la partie orientale de la façade de Sucevița) avec les textes des phylactères des mêmes prophètes peints à l'intérieur de la composition de l'*Arbre de Jessé* (de la façade sud de l'église) a démontré – avec quelques exceptions peu significatives (!) – l'identité des citations tirées. Il faut dire que cette identité est valable seulement pour les peintures murales avec des images de prophètes de Sucevița (tambour et façades) et elle ne peut pas être généralisée à d'autres monuments moldaves du XVI^e siècle où, dans de nombreux cas, ont été choisis d'autres citations de la Bible.

Département d'art médiéval
Texte rédigé à partir des résumés
présentés par les auteurs des communications

*Ștefan Luchian, dessinateur,
Bibliothèque de l'Académie Roumaine,
28 juin – 29 juillet 2016*

À l'occasion de la commémoration d'un siècle depuis la mort du peintre Ștefan Luchian, le Cabinet des Estampes de l'Académie Roumaine présente l'exposition *Ștefan Luchian – dessinateur*, un documentaire visuel de la graphique de l'artiste. Le vernissage a eu lieu le 28 juin 2016, date du décès de l'artiste, dans la salle « Theodor Pallady » dans le cadre de la bibliothèque, et l'exposition a été ouverte jusqu'au 29 juillet 2016. L'événement a été doublé par la conférence nationale *Ștefan Luchian et son époque*, soutenue le même jour dans l'Aula de l'Académie Roumaine, et organisée par La Secteur des arts, d'architecture et de l'audiovisuel et L'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu », dans le cadre de l'Académie Roumaine, en collaboration avec l'Université Nationale des Arts de Bucarest.

L'exposition réunit des œuvres de graphique signées par l'artiste, y compris les dessins réalisés en charbon, des lithographies, des esquisses, des aquarelles, des pastels, des œuvres qui témoignent l'intérêt du peintre pour la technique mixte, capable d'exprimer sa propre vision artistique. Pour compléter l'exposition, le Cabinet des Estampes et le Service des Manuscrits – livre rare, ont mis aussi à la disposition du public des photos personnelles, des fragments de la correspondance de Luchian, aussi bien que des œuvres graphiques des artistes avec qui le peintre a collaboré dans les sociétés artistiques. La documentation graphique du Luchian réunit aussi une série d'œuvres qui appartient aux peintres qui ont influencé son activité artistique.

Présentés chronologiquement, les œuvres reflètent la direction de son style à partir de son début jusqu'à l'avant-dernière décennie de sa vie, quand la maladie l'oblige de lier son pinceau au poignet. Parmi les premiers dessins se trouve *L'étude de chevaux*, qui se remarque par les coups précis et la persévérance du peintre au cours de sa formation artistique. Réalisé au crayon sur papier jaune, on remarque les volumétries et les ombres, sans perdre de vue les détails de rigueur repris de la gravure étrangère, son modèle dans la conception du dessin. Les influences de l'académisme sont présentes aussi dans les œuvres suivantes qui correspondent à sa période d'études passée à Munich et Paris, où il est guidé par les professeurs universitaires Johann Caspar Herterich et Ludwig Herterich, respectivement William-Adolphe Bouguereau. À Paris, il contacte l'art d'avant-garde de la fin du XIX^e siècle, les œuvres de Van Gogh, Cézanne, Degas et Manet, qui vont l'influencer et contribuer à la formation et la distillation d'un style propre. Pour illustrer ce mentorat indirect trouvé après des peintres étrangers, l'exposition est composée par les dessins et les esquisses signés par Édouard Manet, Edgar Degas, Paul Cézanne, Henri de Toulouse-Lautrec, et aussi par les illustrations et

les affiches appartenant aux artistes Eugène Grasset, Jules Chéret, Alphonse Maria Mucha. L'influence du dernier est très frappante dans les lithographies réalisées pour la Société « Ileana », présentées dans l'exposition avec les esquisses allégoriques pour les panneaux décoratifs *L'été* et *L'automne*.

L'activité artistique pour la Société « Ileana » et la revue homonyme représente le proteste de Luchian contre la rigidité de la bourgeoisie et de l'art officiel, acceptée en unanimité par l'élite de l'Ancien Royaume. Assimilé au symbolisme européen, l'artiste est préoccupé de la modernisation du langage visuel roumain, introduisant la spontanéité du dessin et le caractère décoratif de l'art. Avec lui, Nicolae Vermont, Constantin Artachino, George Demetrescu Mirea contribuent avec des œuvres illustrant le même goût pour la libération de l'art des rigueurs de l'académisme. La période « Ileana » coïncide avec la période passée dans les églises qu'il a peintes avec Constantin Artachino, dans l'exposition existant une série d'esquisses réalisées par Luchian pour l'église d'Alexandria. La peinture religieuse est due à son état financier, les esquisses préliminaires témoignant la propension de l'artiste pour le discours visuel plutôt laïque. De ces dessins on extrait le message symbolique selon lequel Luchian a inséré dans la figure christique du *Jésus crucifié* sa propre souffrance.

La chronologie de l'exposition, 1881–1910, illustre l'étape graphique de la formation artistique, les œuvres sont présentées en tant que moments clés dans les recherches et les innovations que Luchian trouve. Les encouragements viennent seulement du créateur du « *grigoresciannisme* », acclamé par le monde artistique du Bucarest. L'opposition que Nicolae Grigorescu fait à l'académisme roumain est empruntée par Luchian aussi, qui n'hésite pas de lui rendre hommage dans les réinterprétations des bouviers et des bergers. L'influence artistique est captée des esquisses de Grigorescu présentes dans l'exposition, Luchian s'approchant du peintre par le même sentiment de la liberté, du dessin spontané, de l'indépendance dans le choix du sujet.

La nature biographique de l'exposition est donnée par l'image de Luchian surprise dans les dessins et les photographies présentes. Sur la couverture du magazine « Pages littéraires », il apparaît dans « Le groupe des intellectuels », avec Alexandru Bogdan-Pitești, Alexandru Macedonski, Nicolae Vermont et le caricaturiste Nicolae Petrescu-Găină, et d'autres encore. Petrescu-Găină surprend Luchian dans ses esquisses caricaturales exposées sur les cimaises, soulignant le talent bohème et l'assiduité du peintre. En opposition avec l'humour caricatural, le réalisme des photographies et de la correspondance exposées reflètent la vie de certains moyens de subsistance et la vision créative, progressive et sans difficultés.

Les objectifs de l'exposition *Ștefan Luchian – dessinateur* sont de documenter une étape artistique souvent négligée dans la peinture roumaine, déchiffrant et en montrant au public non seulement l'évolution

de Luchian de l'académisme jusqu'au style qui avait l'avait consacré mais aussi les détails biographiques et la perception de ses contemporains sur l'impression que l'artiste avait faite dans l'art roumain.

Avec le soutien financier du Fond Récurrent de Donateurs, l'exposition a été marquée par la

VOYAGE DE DOCUMENTATION EN BULGARIE, 8–14 septembre 2016

Entre l'Académie Roumaine et l'Académie de Sciences de Bulgarie il y a un échange scientifique qui a déterminé un voyage de documentation d'un groupe de chercheurs de l'Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu » de Bucarest, impliqués dans la réalisation du projet commun avec l'Institut de Recherche sur l'Art de Sofia, *Art Interactions between Romanian and Bulgarian Lands (15th – 20th Centuries)*. La visite a eu lieu entre le 8 et le 14 septembre, 2016.

Le 9 septembre, à l'Institut bulgare homologue (Sofia, 21, rue Krakra) a eu lieu le rendez-vous entre le groupe de chercheurs roumains (Constantin Ciobanu, Olivia Nițiș, Daniel Suceava, Corina Teacă) et leurs collègues bulgares (Stela Tacheva, Mihail Lukanov, Ivan Yanakiev et autres), y compris le prof. univ. dr. Ingeborg Bratoieva-Daraktchieva, responsable du déroulement du projet pour la partie bulgare, aussi bien qu'avec les personnes de contact désignées par l'institut bulgare. On a discuté les possibilités d'organisation efficace de la documentation et les projets de perspective dans le déroulement du projet. On a également débattu des problèmes liés aux thèmes individuels de recherche, à la bibliographie des sujets, à la localisation des œuvres qui allaient être étudiées. Le déroulement du projet et les détails de la visite de M. Constantin Ciobanu à Arbanassi furent discutés samedi, le 10 septembre, avec le prof. univ. dr. Ivanka Guergova. Le même jour, on a visité les principaux monuments d'architectures byzantine et bulgare de Sofia : l'édifice actuel et les fondations initiales (découvertes et mises en valeur par les archéologues) de la cathédrale Ste Sofia, l'église-rotonde St. Georges (datant de la période byzantine de début), l'ancienne église bulgare St. Petka et la cathédrale « Alexandre Nevski », datant du XIX^e siècle. Pour la visite de la cathédrale Alexandr Nevski, les chercheurs roumains ont bénéficié d'un tour guidé avec des explications sur la conjecture de la construction du monument et des détails liés à la peinture murale.

Dimanche, le 11 septembre, les chercheurs Constantin Ciobanu et Daniel Suceava, accompagnés par le musicologue drd. Ivan Yanakiev, ont visité le monastère Rila, où ils ont étudié les peintures murales de l'église principale et de la tour-clocher, aussi bien que les collections d'icônes, broderies, argenterie, anciens manuscrits et imprimeries de l'enceinte du musée du monastère. Lundi, le

publication du catalogue *Ștefan Luchian – dessinateur (100 ans depuis la mort du peintre)*, un précieux outil dans les recherches dédiées à l'art autochtone.

Erica Iojă

12 septembre, les deux chercheurs roumains ont rencontré le directeur de l'institut, dr. Emanuel Moutafov et ils ont discuté les problèmes de collaboration au sein du projet commun *Art Interactions between Romanian and Bulgarian Lands (15th – 20th Centuries)* et l'éventuelle participation des collègues roumains à la session *Art Reading (lectures scientifiques) – 2017*, organisée l'année prochaine par l'institut bulgare. Mardi, le 13 septembre, Constantin Ciobanu a visité la localité Arbanassi, important site ethnographique, historique et artistique, situé à 10 km environ de l'ancienne capitale de la Bulgarie, la ville de Veliko Tynovo. Le chercheur a étudié en détail les peintures murales des églises de la Nativité du Christ (XVII^e siècle), des Sts Archanges (XVIII^e siècle) et de St. Georges (XVIII^e siècle). Les peintures murales, partiellement conservées, de l'église de St. Démètre (dans un état de conservation déplorable) ne furent disponibles à la vue que de l'extérieur. On a également vu les collections d'objets d'art décoratif, d'outils agricoles et de pièces de l'habitat rural, actuellement présents dans l'enceinte du musée local d'ethnographie.

Olivia Nițiș et Corina Teacă qui ont comme thème de recherche l'art pendant le communisme à ses débuts, furent intéressées par la collection d'art du Musée de l'Art Totalitaire, impressionnant par l'ampleur et la qualité des pièces exposées. Les deux chercheuses ont visité La Galerie Nationale et la Galerie d'Art Moderne *Quadrat 500*. Au Musée de l'Art Moderne, elles ont examiné non seulement les œuvres des artistes bulgares des XIX^e et XX^e siècles, mais aussi celles plus anciennes, appartenant aux diverses écoles européennes. Le musée est, aussi, en possession d'une intéressante collection d'art africain et de l'Extrême Orient. Parmi les œuvres exposées il y a quelques-unes des peintres roumains Theodor Pallady, Corneliu Baba et Ion Alin Gheorghiu.

Les deux chercheuses ont également visité Veliko Tynovo qui conserve d'importants éléments d'architecture médiévale et des débuts de l'époque moderne. La cathédrale Tzarévetz, reconstruite à la place d'un ancien bâtiment religieux, est peinte par l'artiste contemporain Teofan Sokerov dans une manière actuelle, déconnectée d'une façon programmatique de la tradition iconographique (post)byzantine.

Olivia Nițiș a rencontré l'historien de l'art Maria Vassileva, curateur spécialisé dans l'art contemporain, avec laquelle elle a pu discuter des détails bibliographiques liés à l'art bulgare pendant le communisme.

Mardi, le 14 septembre, le groupe a visité le Musée d'Archéologie du centre de Sofia, la Bibliothèque de l'Académie des Sciences de la République Bulgare et le Musée d'Histoire de la ville de Sofia (l'antique Serdica).

Le même jour, Daniel Suceava a visité la précieuse bibliothèque de manuscrits grecs du Centre « Ivan Dujcev », dans la maison même du grand historien bulgare, mort en 1986. Grâce à l'amabilité de Mme Axinya Djurova, directrice du centre, on a pu étudier quelques manuscrits grecs du

XV-XVII siècles) faire des photos de certaines publications du domaine de la codicologie, absentes dans les bibliothèques roumaines. Mme Djurova a fait cadeau aux chercheurs roumains quelques publications d'indiscutable valeur. D'autres furent achetées : d'exceptionnels albums de manuscrits, des ouvrages de référence édités par le Centre « Ivan Dujcev », des traités de paléographie grecque et slave.

Constantin Ciobanu, Olivia Nișis, Daniel Suceava,
Corina Teacă

UN GRAND HONNEUR POUR NOTRE INSTITUT

Le 4 novembre 2016, dans le cadre d'une réunion solennelle organisée dans l'Aula de l'Académie de Musique, Théâtre et Arts Plastiques de la République de Moldavie, à Kichinev, on a remis à M. dr. Adrian-

Silvan Ionescu, directeur de notre Institut, le titre de Docteur Honoris Causa de cette Académie.

Dans la séance du Sénat AMTAP du 27 avril 2016, on avait pris, en unanimité, la décision que « pour des mérites importants dans l'activité de recherche dans le domaine de l'éducation et de la critique d'art » ce titre académique soit accordé à Monsieur Ionescu.



Diploma Honoris Causa

Dans la salle aux murs peints en rose et au stucage doré sous la corniche, l'invité bucarestois fut accueilli par prof. univ. dr. Victoria Melnic, recteur de cette institution d'enseignement supérieur artistique. Sur la scène se trouvait un chœur de jeunes vêtus d'habits noirs. Au début, ils interprétèrent *Gaudeamus Igitur* avec l'assistance debout. Le présentateur a fait un résumé de *Laudatio*, suivi par un nouveau chant du chœur et par la lecture de Madame le recteur du texte intégral, finie avec *Vivat, Crescat, Floreat !*

En consonance avec ce final en latin, le chœur a interprété *Gloria* de Vivaldi, Monsieur Ionescu a été invité sur la scène tandis que deux jeunes gens, aux pas mesurés et graves, lui ont remis la robe et la toque qu'ils ont cérémonieusement placés, sur les épaules et sur la tête de celui qu'on honorait. Madame recteur lui a remis l'acte de nomination, rédigé, comme d'habitude, en latin et l'a félicité. Le tout nouveau Docteur Honoris Causa a eu une allocution de remerciement et a offert une sélection de volumes propres ou de catalogues et d'éditions

collectives qu'il avait coordonnées. Des présentations tout aussi élogieuses furent faites par prof. dr. Alexei Colâbneac, ancien doyen de la Faculté de Beaux-Arts et ancien vice-ministre de la Culture, dr. Tudor Stăvilă, directeur du Centre de l'Etude des Arts de l'Institut du Patrimoine Culturel de l'Académie de Sciences de la République de Moldavie, prof. univ.

dr. Eleonora Barbas de la Faculté de Beaux-Arts de l'Université Pédagogique d'Etat « Ion Creangă » et Tudor Zbârnea, directeur général du Musée National d'Art de la Moldavie et président du Conseil de Développement Stratégique de l'Académie de Musique, Théâtre et Arts Plastiques.

