

New Europe College GE-NEC Program

2004-2005

2005-2006

2006-2007



MARIA CRĂCIUN
ȘTEFAN GHENCIULESCU
ANCA GOGĂLTAN
IOSIF KIRALY
DAN-EUGEN RAȚIU

HORIA ION CIUGUDEAN
CIPRIAN FIREA
ILEANA PINTILIE-TELEAGĂ
RADU G. PĂUN

VLAD BEDROS
IOANA BOTH
MARIN CONSTANTIN
CONSTANȚA VINTILĂ-GHIȚULESCU
ANA-MARIA GRUIA

New Europe College
GE-NEC Program
2004-2005
2005-2006
2006-2007

Editor: Irina Vainovski-Mihai

Copyright – New Europe College
ISSN 1584-0298

New Europe College
Str. Plantelor 21
023971 Bucharest
Romania
www.nec.ro; e-mail: nec@nec.ro

Tel. (+4) 021.307.99.10, Fax (+4) 021.327.07.74

New Europe College
GE-NEC Program
2004-2005
2005-2006
2006-2007

MARIA CRĂCIUN
ȘTEFAN GHENCIULESCU
ANCA GOGĂLTAN
IOSIF KIRALY
DAN-EUGEN RAȚIU

HORIA ION CIUGUDEAN
CIPRIAN FIREA
ILEANA PINTILIE-TELEAGĂ
RADU G. PĂUN

VLAD BEDROS
IOANA BOTH
MARIN CONSTANTIN
CONSTANȚA VINTILĂ-GHIȚULESCU
ANA-MARIA GRUIA

CONTENTS

FOREWORD

7

MARIA CRĂCIUN

ATTITUDES TO RELIGIOUS ART AND THE CONFESSIONAL IDENTITY OF THE SAXON COMMUNITY

Passion Cycles in the Context of Lenten Observance and Easter Celebrations
in Late Medieval and Early Modern Transylvania

11

ȘTEFAN GHENCIULESCU

BUCAREST : LA TRANSPARENCE DU TISSU. UNE DISCUSSION SUR LES LIMITES ET L'HABITATION

71

ANCA GOGÂLTAN

PASSION ICONOGRAPHY AND NARRATIVE STRATEGIES IN THE MEDIÉVAL FRESCOES DECORATING THE CHURCH IN MĂLÂNCRAV (ALMAKERÉK, MALMKROG) IN TRANSYLVANIA

101

IOSIF KIRÁLY

PHOTOGRAPHY AS ART AND DIGITAL TECHNOLOGY

153

DAN-EUGEN RAȚIU

LA MUSE SUBVENTIONNÉE : POLITIQUES PUBLIQUES DE SOUTIEN À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN ROUMANIE (1997-2005)

185

HORIA ION CIUGUDEAN

LANDSCAPE ARCHEOLOGY IN SOUTH-WEST TRANSYLVANIA: ANCIENT GOLD MINING IN THE BUCIUM-ZLATNA REGION

249

CIPRIAN FIREA

ART AND ITS CONTEXT. LATE MEDIÉVAL TRANSYLVANIAN ALTARPIECES IN THEIR ORIGINAL SETTING

317

ILEANA PINTILIE TELEAGĂ

THE BODY – A UTOPIA OF INTERIORITY THE DISPUTE BETWEEN THE
PUBLIC AND THE PRIVATE BODY IN ROMANIAN CONTEMPORARY ART
361

RADU G. PĂUN

MÉMOIRES D'UN JOUR, MÉMOIRES D'UN SIÈCLE :
ESPACES ET VÉCU DU POUVOIR AU XVIII^e SIÈCLE
399

VLAD BEDROS

ICONOGRAPHIE ET LITURGIE. LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE
DE L'ABSIDE DANS QUELQUES MONUMENTS MOLDAVES
451

IOANA BOTH

DU VISUEL DES FORMES LITTÉRAIRES
509

MARIN CONSTANTIN

AUTHORSHIP, REPRESENTATION, AND STYLE IN THE
FOLK ARTISANSHIP OF 2000S ROMANIA
555

CONSTANȚA VINTILĂ-GHIȚULESCU

ETRE ET PARAÎTRE : LA « VISIBILITÉ » DU CORPS DANS
LA CULTURE ROUMAINE (1780-1865)
599

ANA-MARIA GRUIA

MAGIC IN THE HOUSE: FUNCTIONS OF IMAGES ON MEDIEVAL STOVE
TILES FROM TRANSYLVANIA, MOLDAVIA AND WALACHIA
619

EVENTS IN THE GE-NEC II PROGRAM

2004 –2007
671

**NEW EUROPE FOUNDATION
NEW EUROPE COLLEGE**

685

FOREWORD

New Europe College, a small independent institute for advanced studies in the humanities and social sciences in Bucharest, has been hosting since 2000 a program supported by the Getty Foundation. This program (which we baptized *GE-NEC*) had so far two episodes, GE-NEC I (2000-2004), and GE-NEC II (2004-2007). It gave us the possibility to offer each year a few fellowships in such fields as history and theory of art and architecture, archaeology, cultural and visual studies, and to invite reputed scholars from these fields to come to Romania as our guests in order to give lectures and hold seminars at the New Europe College. The two components of the program were meant, on the one hand, to support local scholars and on the other, to acquaint a larger number of students and researchers in Romania with approaches and contributions in areas of study that have been in recent years particularly dynamic and captivating.

The GE-NEC fellowships are modeled on the core fellowship program of the New Europe College: they last for one academic year, during which fellows work on a project, and take part in the weekly seminars we hold, alongside fellows enrolled in other programs at the New Europe College; at these weekly meetings fellows present in turn their work in progress, which is discussed by the group, composed of researchers coming from various fields in the humanities and social sciences. It has been one of our aims, in setting up this program, to open up the disciplines it addresses to a better and more systematic communication with other disciplines in the humanities and social sciences, and to compensate for its lack in the “normal” research and education units. The inclusion of the GE-NEC fellows in the weekly seminars has been, we feel, profitable to all concerned. Fellowships include a one-month trip abroad, to enable the fellows to consult libraries and to get in touch with colleagues involved in similar or convergent research topics. At the end of their fellowship, the fellows give us a paper, the result of their one-year work on the projects they originally submitted. Two volumes including papers by fellows active during the first interval of the program were so far published. This volume presents the papers of the three generations of fellows in the GE-NEC II Program.

As the ones that preceded it, this volume is primarily a record of the fellows' interests and achievements, and we did not attempt to organize it thematically. The arrangement of the papers is chronological (that is, by academic year), and within this frame, alphabetical. This reflects the heterogeneous composition of the yearly groups of fellows, both in terms of the disciplines they represent, and in terms of research topics, since this program did not propose a thematic focus, and welcomed researchers with various disciplinary backgrounds. After the fact, one can indentify common pursuits in a number of cases, while others remain singular, at least within this interval of the program. In the first category one might mention several papers, originating with fellows from different generations: Anca Gogâltan's *Passion Iconography and Narrative Strategies in the Medieval Frescoes Decorating the Church of Mălâncrav in Transylvania* and Maria Crăciun's *Attitudes to Religious Art and the Confessional Identity of the Saxon Community. Passion Cycles in the Context of Lenten Observance and Easter Celebrations in Late Medieval and Early Modern Transylvania* during the first year of the GE-NEC II Program, and Ciprian Firea's *Art and its Context. Late Medieval Transylvanian Altarpieces in their Original Setting* in the second year of the program, all dealing, in various ways, with late medieval art in Transylvania; to them might be added Vlad Bedros's contribution: *Iconographie et liturgie. Le programme iconographique de l'abside dans quelques monuments moldaves*, on which he worked as a fellow during the third year of the program. It is, once again, a paper concerning medieval art in Romania, albeit in a region of it where art had a different fate, and remained until quite late under the spell of Byzantium. The large majority of the papers belong, however, in the second category. To take them in the order in which they appear in this volume: Dan Rațiu's paper (*La muse subventionnée : politiques publiques de soutien à la création artistique en roumanie, 1997-2005*) attempts to shed light on an as yet under-researched topic, that of public/official strategies in support of the arts in recent years in Romania; a practicing artist and photographer, Iosif Kiraly articulates his views on the status of photography as an art after the turn towards digital photography, and assesses some of the consequences of this change; historian Radu Păun looks at princely pageants in XVIIIth century Romania, in attempting to reconstruct the complex play of power that finds expression through them; Ștefan Ghenciulescu reflects on the peculiarities of the urban tissue in Bucharest (*Bucarest : la transparence du tissu. Une discussion sur les limites et l'habitation*), a topic that has been found intriguing time and again by other colleagues throughout the years.

FOREWORD

Among the fellows in the second year of the program, working alongside the already mentioned Ciprian Firea, Horia Ciugudean and Ileana Pintilie approached widely divergent questions, one dealing with *Landscape Archaeology in South-West Transylvania*, the other with ways and means of representing the body in contemporary Romanian art, seen through the dichotomy private-public. The papers of the fellows in the third year of the program elicit a comparable diversity: Ana-Maria Gruia studies a somewhat neglected subject, that of the function of images on medieval stove-tiles in Transylvania, Moldova and Walachia; in her paper *Etre et Paraître : la « visibilité » du corps dans la culture roumaine (1780-1865)*, Constanța Ghițulescu investigates the public construction of the body through dress and hair-style during an interval when they undergo radical changes, by progressively embracing the Western manner of dress; Ioana Both undertakes an in-depth analysis of the visual forms of poetry in her *Du visuel des formes littéraires*; Marin Constantin puts to use his training as an anthropologist in investigating *Authorship, Representation, and Style Within the Folk Artisanship in the 2000s Romania*.

It is worth mentioning (even though these events are not reflected in the present volume) that in addition to the public events organized in the program around the presence of foreign guests, two symposia were held in this interval, both initiated by fellows: *The Role of the Visual and Material Culture in Communication. A Plural Perspective on the City*, convened by Maria Crăciun and Ștefan Ghenciulescu in 2006, and *Technology and Photography in Transition*, convened by Iosif Kiraly and Ileana Pintilie in 2007, both with international participation.

The list of lectures and seminars held by our guests in this program during the period 2004-2007 at the end of this volume will give the reader an idea of the diversity of topics covered by them.

We take this opportunity to renew our grateful thanks to the Getty Foundation for its support of the GE-NEC Program, and to the guests in this program for their readiness to take part in it, and for their most valuable contributions to this program.

Anca Oroveanu
Academic Director of the New Europe College
Coordinator of the GE-NEC Program



MARIA CRĂCIUN

Born in 1959, in Cluj

Ph.D., "Babeş-Bolyai" University, 1996

Dissertation: *Protestantism and Orthodoxy in Sixteenth-Century Moldavia*

Senior Lecturer, "Babeş-Bolyai" University, Department of Medieval History
and Historiography, Faculty of History and Philosophy

Mellon Fellowship, Warburg Institute, School of Advanced Studies, University
of London, 1999

Higher Education Support Project post doctoral fellowship, 2000-2003

Conferences in the UK, Germany, Italy, Portugal, Hungary and Czech Republic

Current research interest and articles on religious life in early modern
Transylvania, with an emphasis on communication through the visual medium

Participation in international projects:

Religion and Cultural Exchange in Europe 1500-1750, 2000-2003

The Accommodation of Religious Difference, 2000-2001

Book:

Protestantism și Ortodoxie în Moldova secolului al XVI-lea (Protestantism and Orthodoxy in sixteenth century Moldavia), Cluj: Cluj University Press, 1996

ATTITUDES TO RELIGIOUS ART AND THE CONFESSIONAL IDENTITY OF THE SAXON COMMUNITY

Passion Cycles in the Context of Lenten Observance and Easter Celebrations in Late Medieval and Early Modern Transylvania*

The Lutheran church of Sibiu (Hermannstadt, Nagyszeben), once upon a time the parish church of the city, still holds the remains of one of the altarpieces used to decorate it in the late medieval period. This suggests that at some point during the long history of the church, the altarpiece was dismantled and the panels, being recognized for their historical and aesthetic value, displayed on various walls of the nave. Besides raising interesting questions as to the context of the altarpiece's dismantling, this makes it difficult for art historians and historians alike to reconstruct its original format and iconography. They can not rule out alterations to the iconography made in order to adapt the altarpiece to Protestant worship.

* Part of this research was undertaken with the support of the New Europe College where I held a Getty Fellowship in 2004-2005. This proved of great value in terms of providing a stimulating environment and interesting feedback on my work, which I have tried to integrate as much as possible into my final paper. I would like to express my gratitude to the staff of the Warburg Institute, especially Anita Pollard, Elizabeth McGrath and the librarians who were always generous with their time and suggestions. My thanks also go to the Consistory of the Evangelical Church of Sibiu for allowing me to photograph the altarpieces. Finally, I would like to thank the people who read various drafts of this manuscript, Ștefan Ghenciulescu, Graeme Murdock and Edit Szegedi for their valuable and constructive comments.

Possibly its best-preserved feature is the eight-episode Passion cycle, which decorated the exterior of the mobile and the fixed wings of the altarpiece and was visible when the polyptych was closed. Dated 1512 by inscription, this cycle is surprising in that some of the panels, such as the 'Flagellation', the 'Crowning with Thorns', the 'Ecce Homo', and 'Pilate Washing his Hands', show a compositional similarity with Albrecht Dürer's 'Engraved Passion' (1507-1512).¹ It is, however, much more difficult to determine a visual source for the other panels of this particular polyptych. The most intriguing panel of this altarpiece is that depicting the 'Last Supper', which is placed within an architectural setting reminiscent of the 'Last Supper' from Dürer's 'Large Passion' (1510). However, the rest of the composition bears no similarity to this woodcut,² or to the 'Last Supper' from the 'Small Passion' (c. 1508-1509).³ In both these cases, Christ is centrally placed and depicted in the act of comforting John. The rectangular table used in the Sibiu panel is closer to the one used in the 'Large Passion' and certainly very different from the round one which appears in the 'Small Passion'. The lateral placing of Christ in the composition in Sibiu is similar to a drawing of the 'Last Supper' Dürer produced in 1523. It has been suggested that Dürer had reverted in this drawing to the ancient eastern iconography, in which Christ is placed at the end of the table and shown in profile.⁴ There is a second, rather striking feature of the panel in Sibiu, which again suggests analogies with Dürer, but this time with the 'Last Supper' woodcut of 1523. The bread (placed in a large wooden basket) and the wine (placed in a jug which is placed in a cauldron) are arranged symmetrically on the floor on either side of the panel. (**Figure 1: Sibiu, Last Supper**). They are thus depicted on an equal plane, in the foreground of the composition. This is a similar treatment to that found in the Dürer woodcut of 1523, where the basket with bread and the jug of wine are also placed next to each other on the floor, while the empty charger is placed in full view of the spectator in the foreground of the composition. Finally, in the Sibiu panel, only eleven disciples are present. Although Jesus is making gestures that suggest that he is comforting John, the latter is not really visible in this composition. One of the disciples is depicted cutting the bread with a knife (a detail which does not appear in any of Dürer's compositions). So we could say that in many ways the panel in Sibiu is highly innovative as well as being strongly reminiscent of Dürer's later work. In other ways the panel in Sibiu is closer to the older, traditional model of the 'Last

Supper'. There is emphasis on Judas' betrayal, with the latter represented in profile, holding the purse in his hand and accepting the bread offered by Jesus, while the lamb is found on the table on its usual platter. This raises interesting issues as to the dissemination of Dürer's work as well as the dating of this altarpiece.

First of all, the panel clearly suggests familiarity with Dürer's art. However, the inclusion of elements which only appear in Dürer's later work (1523), suggests either that the panel in Sibiu was produced later than has been generally believed or that it had been repainted in order to include a 'Last Supper' with a particular, perhaps more Protestant message. This latter reading is encouraged by the depiction of the species of the sacrament in the Sibiu panel, which is reminiscent of Dürer's woodcut of 1523 both in terms of form and content.

With few exceptions⁵ it has been argued that Dürer's woodcut of the 'Last Supper' of 1523 and the drawing that preceded it refer to Karlstadt's advocacy of communion in both kinds.⁶ This has been suggested by the explicit Eucharistic symbols present in those compositions. Much has also been made of the absence of the charger with the lamb, which stresses that the Lord's Supper is not a sacrifice. It has consequently been concluded that, in so conspicuously emphasizing the sacramental chalice, while eliminating the sacrificial lamb, Dürer was expressing his adherence to a Lutheran point of view. It has also been argued that the scene represents not the 'Last Supper' itself, but its aftermath, as described exclusively by St John. Judas has left the room and only the faithful apostles remain (which explains why there are only eleven disciples in the composition). The emphasis is on Christ's words, which disclose not the sin of the traitor but the human frailty of Peter, who has been appointed Christ's successor, and the institution of a new commandment, which forges the evangelical community.⁷ This analysis, focused on the relationship of the composition to its source (John 13, which differs profoundly from the synoptic Gospels by leaving out the Eucharist entirely) has been interpreted as emphasizing the Protestant content of the 1523 woodcut.⁸

In the case of the Sibiu panel matters are complicated by the apparent lack of coherence in the composition, which includes both innovative and traditional elements. On the one hand, the panel in Sibiu is reminiscent of Dürer's 1523 woodcut of the 'Last Supper': through the placement of the species of the sacrament in the foreground of the composition and on an equal plane, which suggests advocacy of communion in

both kinds, and the presence of only eleven disciples, which suggests it represents the institution of a new commandment and the formation of the evangelical community. On the other hand, other elements – Christ's lateral position, the presence of Judas and the emphasis on betrayal, and the lamb in its usual position on the charger – convey more traditional sacrificial messages. Some of the inconsistencies in this composition, especially the absence of John and the unprecedented placement of the sacramental species, suggest the panel may have been altered in order to convey a Lutheran view of the sacrament at the time the central panel of this polyptych was painted over (1545), removing the saints from a probably complex narrative depiction of the Crucifixion. The theological intent is explicit as inscriptions (Isaiah 53: 11-12 and Matthew 11: 28-29) were added to the central panel, encouraging a Protestant decoding of the composition.⁹

Although the fate of the altarpiece in Sibiu illustrates the shifting attitudes to the presence of religious art in the churches of southern Transylvania, the continuing presence of this altarpiece in the parish church raises a number of interesting questions. The survival of the Passion cycle on the exterior of the wings is by no means unique. Transylvanian altarpieces from the late medieval period, generally produced between 1450 and 1525 (either to accommodate fashion or out of genuine enthusiasm for this type of religious artifact), have survived more or less *in situ* in a number of parish churches, both urban and rural.¹⁰ These polyptychs were commissioned by village and town communities with the involvement and sometimes supervision of their priest. In many cases the original format, narrative succession and iconography have been preserved (**Figure 2**: The altarpiece of Hălchiu, closed position).

Does this survival of late medieval iconography point to continuities in the function of religious art before and after the Reformation? Were these Passion cycles meant to transmit the same theological messages or different ones? Were they meant to elicit the same emotional responses from the faithful? Or were they meant merely to instruct? The purpose of this study, therefore, is to investigate whether a comparative investigation of the uses of Passion cycles, prior to and after the Reformation, could highlight change or reveal continuities in the understanding of religious art and allow us to assess the pace of the reformation process. How long did it take for a community to be reformed and actually integrate a Protestant ethos, including attitudes to art, ritual, ceremonial and

devotional behavior? How can distant observers of the phenomenon in question – as historians inevitably are – know that a particular religious affiliation was the result of a conscious choice that led to a new construct of piety for the people who adopted it? This study therefore also tries to assess whether attitudes to religious art can contribute to constructs of confessional identity and become deeply embedded in the new religious culture of the laity.

The relationship between religious art and the Lutheran Reformation has long come to the fore of scholarly attention. Research, mostly concentrating on Germany, has examined both the theological background to the elimination of art from the context of worship and actual changes in the appearance of the church. Moreover, studies have focused on the new artistic repertoire forged in the Lutheran context and its development both within and outside the church.¹¹ Given the expansion of Lutheran ideas both in imperial cities and territorial principalities throughout the empire, attitudes towards religious art were affected by a diversity of political, social and cultural contexts. This became increasingly apparent when the peripheries of a world that was culturally German began to be explored. Research centered on places like Silesia and Pomerania has highlighted the inefficiency of the *pars pro toto* principle in assessing the emergence of Lutheran churches and the development of Lutheran identity.¹²

In order to highlight change or reveal continuities (as the case may be), we can compare medieval and Reformation uses of religious art, explore its place in actual acts of worship, and investigate the commitment to ritual and gesture focused on images. Perhaps surprisingly, this study is focused on the visual, on imagery and its role both in late medieval piety and in Protestant worship. Why does imagery come into all this? Why were images important? Why are they relevant to assessing change in the process of Reformation? Why do issues such as the relationship between image and ritual or the relationship between images and acts of worship matter so much when trying to estimate the depth of people's allegiance to the new faith? In late medieval times imagery played an important role in the religious experience of the faithful. Prayer largely focused on images and was aided by them. For many, prayer involved contemplation and meditation and was triggered by images. For a few, images even triggered visions (visionary experiences focused on the Eucharist or on events in the life of Christ).¹³ A widely accepted theory is that the Reformation changed all this and that images were no longer central to constructs of

piety. Images, if they remained in the church at all, were only deployed as educational props. They were no longer the objects of devotion which so easily led to an idolatrous mode of thought.¹⁴ Such statements, however, fail to take into account the complex relationship between images and ritual. Images may not have been the focus of devotion, but by remaining within the sacred space of the church they were still seen in a liturgical, and hence ceremonial and ritual context.

In recent decades, a re-examination of the forms of religious life has unearthed interesting connections to social and political activity. A lot of attention has focused on ritual, and its role within a particular religious culture has been reconsidered.¹⁵ It has been suggested that religion had the potential to create solidarities and help forge social and personal identities and that, within this context, ritualistic behavior could be significant in defining group (including confessional) identity and social relations.¹⁶ Within the theoretical framework outlined by Victor Turner, it has been argued that a particular religious culture can be expressed through ritual, which can symbolize underlying differences of doctrine.¹⁷

Among all rituals and ceremonies promoted by the new churches, liturgy (perhaps the most inclusive act of a church's worship experienced by all levels of society) still held pride of place. It continued to be the central ecclesiastical ceremonial used to focus the religious experience of the community and can be used to define and distinguish a particular religious group.¹⁸ Liturgies can not be separated either from the beliefs which created them or the physical space in which they are performed. It has further been argued that the ordered rhythms of words and actions in a particular locality was intended to engage the intellect and senses, triggering responses at once emotional and cognitive. Therefore, liturgy as an act of the community, was meant to express the cultural belief of that community about God.¹⁹ The crux of the argument is that despite statements to the contrary, liturgy and ritual were much more than indifferent matters to Lutherans in the late Reformation, they had turned into markers of confessional identity. In this context, the emphasis on ritual had a double benefit. On the one hand, it helped Lutherans distinguish themselves from other denominations; while, on the other, it helped build greater confessional loyalty and cohesion.²⁰ As both the words of the liturgy themselves and the use of the vernacular grounded people in their local community, Saxons were also encouraged to develop a communal identity as German speakers.

Consequently, this investigation needs to consider a number of assumptions concerning confessional identity (understood from the perspective of a concern for the consolidation process that inevitably followed changes in religious affiliation) that have begun to dominate the existing secondary literature. This need for consolidation is obvious, whether authors believe in the rapid spread of the Reformation or not.²¹ Reformation scholars have found evidence of the persistence of the old ways of worship, while adherence to the new ways (for example, attendance at catechism) was less enthusiastic than expected by the ecclesiastical authorities.²² The Reformation of a community does not occur simply because new theological tenets are offered through the discourse of the clergy.²³ Perhaps it does not even occur when the liturgical format has changed and new rituals have been implemented.²⁴ However, one can be reasonably sure that a Reformation process is complete when actual acts of worship have changed.²⁵

Patterns of devotion, acts of worship, are a tricky subject to study for the simple reason that they are difficult to assess. They tend to conflate the discourse of the church (official discourse) with popular practice, which has sometimes developed outside the constraints imposed by the latter. Patterns of devotion involve both discourse and response and force us to take into account both sides of the elite-popular divide.²⁶ On the one hand, the church provides discourse, not only in oral form (sermons), but also in visual form through images and ritual, ceremony and gesture. These all include particular understandings of events in sacred history. On the other hand, the laity is not entirely a passive recipient of these messages as they decode them within a framework of existing cultural codes and previous religious experience.²⁷

Placed within the framework of this ongoing theoretical and methodological debate, this study can deepen our understanding of specifically Protestant patterns of worship. It can highlight the significant changes fostered by the discourse of the newly reformed church and can also stress the resilience of various acts of worship communities were accustomed to. Such a study can refine our understanding of confessional transformation, the true process of reformation within a given society.

Looking at the situation of religious art in Saxon churches of Transylvania after the adoption of Lutheranism by this community in 1545,²⁸ it is clear that a moderate attitude towards images of the ecclesiastical authorities of the new church²⁹ existed in parallel with the coexistence of a degree

of urban iconoclasm with more conservative treatment of images in rural areas.³⁰ This has led to the survival of a significant amount of religious art in church buildings which was gradually invested with new meaning through deliberate associations of episodes and the introduction of inscriptions that encouraged a different reading of the compositions.³¹

Consequently, the hypothesis put forward in this particular case study is that the Saxon community of Transylvania can only be considered Protestant when its patterns of worship changed, when it no longer deployed medieval ritual to shape its piety or needed elaborate ceremonies to integrate its acts of worship, when the acts of worship themselves had become free of all the traits typical of late medieval piety; when its devotional choices, including attitudes to religious art eventually helped it define its confessional identity and make strong statements about its particular brand of Protestantism.

Passion Cycles in Late Medieval Devotion

Before starting this analysis we need to consider the choice of episodes in these distinctive Passion cycles. We should take into account not only the frequency with which certain episodes are depicted but also the particular sequence of scenes.³² If we consider these Passion narratives in eight episodes, we come to the conclusion that they are focused on the events of the Holy Week itself, from the 'Last Supper' to the 'Resurrection' – in fact more often from the 'Agony in the Garden of Gethsemane' to the 'Crucifixion'. Thus the standard sequence would be: the (1) 'Agony in the Garden', (2) the 'Arrest', (3) the 'Hearing', (4) the 'Flagellation', (5) the 'Crowning with Thorns', (6) 'Ecce Homo', (7) the 'Bearing of the Cross' and (8) the 'Crucifixion'. This we find in Cund (Reussdorf, Kund), Hălchiu (Heldsdorf, Höltdövény), Roadeş (Radeln, Rádos), Fişer (Schweischer, Sövényseg), and Beia (Meerburg, Homoródbene), (**Figure 3**: The Altarpiece of Cund). Finding an explanation, a reason for this particular choice helps us understand the way these images were used. By taking a closer look at the selection of episodes we notice a certain preference for certain events which took place between the Thursday of the Last Supper and the Sunday of the Resurrection. This clearly points to a preference for particular aspects of the story over others, as the most elaborate Passion narratives include

a much larger range of events, ranging from 'Christ Taking Leave of his Mother' to the 'Descent of the Holy Spirit'.

It is true that such elaborate Passion narratives were quite frequently depicted on the walls of churches. For instance, the Arena chapel, commissioned by Enrico Scrovegni, a wealthy merchant from Siena, and painted by Giotto (finished between 1308-1313), was decorated with compositions from the New Testament. It has been suggested that the iconography was chosen to accommodate the services celebrated in this chapel from Advent to Pentecost.³³ In the same vein, in Transylvania, the narrative cycle on the northern wall of the nave in Mălâncrav (Malmkrog, Almakerék) dated to the mid-fourteenth century, provides one of the richest depictions of Passion episodes (19) in a strict chronological sequence and enjoying detailed narrative treatment, from the 'Last Supper' to the 'Ascension'.³⁴

This narrative richness can be explained by the fact that wall paintings were influenced by or interacted in significant ways with manuscript illumination and book illustration. Moreover, it has been suggested that the revolution triggered by printing had a significant impact on the way Passion narratives were conceived, structured and ultimately disseminated. On the other hand, the visual Passion story gained a degree of independence from the written text and became a sequence of narrative scenes each inviting individual contemplation, albeit this innovation did not necessarily have anything to do with printing.³⁵

Obviously, with altarpieces the selection is determined by the availability of space, although some Passion cycles depicted on altarpieces are in fact fairly elaborate. For example, Duccio's *Maestà* panel (painted in 1311) for the high altar of the *Duomo* in Siena has 26 scenes from the Passion depicted on the back of the altarpiece, from the 'Entry into Jerusalem' to the 'Apparition on the Road to Emmaus'.³⁶ In central Europe, the altarpiece in Roudniče (1522) has a twelve-episode Passion cycle, telling the story chronologically, from the 'Last Supper' to the 'Resurrection',³⁷ while there is an extensive Passion narrative, in 24 episodes, on the exterior of the wings of the altar dedicated to St Elizabeth in Košice (Kaschau, Kassa).³⁸

This great diversity in the choice and number of episodes in Passion narratives, even when taking into account their location on altarpieces, leads us to consider the popularity of the eight-episode Passion cycle and this particular selection of episodes. While we can safely state that

this selection is not unheard of, it is still not sufficiently common that its popularity can be explained in terms of a prevailing fashion.³⁹ There are some central European examples, for instance the altarpiece produced in 1531 by the Master of the altar in Slavotin,⁴⁰ but if we limit our discussion to medieval Hungary, we can only conclude that eight-episode Passion cycles were not particularly common.⁴¹ Hungary also provides a number of examples where the Passion narrative is represented in just four episodes.⁴²

We might speculate as to whether these eight-episode Passion cycles can be accounted for by the popularity of certain models, the development of a certain fashion. Instead, however, I would like to propose a different explanation. It is worth considering whether these eight-episode Passion cycles were meant to shape piety, to define a particular type of devotion with images of Jesus as its centre.

Passion cycles were regularly used in the late medieval period to help shape devotional models, for the faithful were meant to pray while contemplating the various episodes of the Passion of Christ.⁴³ This took place within the context of an increasing interest in the religious experience of secular society.⁴⁴ It has often been suggested that the average lay person was incapable of higher-order spiritual experience without images to assist contemplation, so various exercises which involved keeping the Passion in mind were considered helpful.⁴⁵ These meditative techniques, initially developed by the monks for nuns, were used to shape the piety of secular society. In this way, the visual, both in terms of image and vision, came to occupy a significant place in the devotional mechanisms of the people.⁴⁶

This was clearest in the Rosary devotion, which developed gradually during the late Middle Ages and became increasingly popular with the laity. The Rosary was particularly suitable for fostering this type of piety, as it combined an 'imitatio' exercise – contemplation on the Life and Passion of Christ – with a quantitative expiatory ritual also reinforced by an indulgence. As a new devotional practice, the Rosary resonated with the growing need of lay society for greater religious participation and new exercises of personal piety to supplement public observance of the corporate offices of the church.⁴⁷

It has been further suggested that meditating sequentially on the life of Christ was inevitably linked to the Hail Mary because of the emphasis on the re-enactment of the life of Jesus in spiritual exercises. Through this

process of appropriation, 'Life of Christ' narratives became part of the Rosary.⁴⁸ Rosary devotions were mostly encouraged by their presentation in book form, their inclusion in 'Books of Hours', where the text, for most people, was both a visual and a verbal one.⁴⁹ It was the success of this picture version that made the Rosary text so attractive, as the prayer not only served as a comforting recourse against anxiety about purgatory, it also shaped the religious life of the laity. Users were encouraged to look at the illustrations (while repeating the *Ave Maria*) and think about the Life and Passion of Christ. It has thus been argued that the emphasis on the person of Jesus and the events of his life in effect transformed the *Ave Maria* prayer into a Jesus prayer, a shift that reflects the popular impulse towards *Imitatio Christi* piety. Thus, in narrative form, the Rosary devotion became the rehearsal of an epic story, reiterating the momentous events of the Incarnation and God's redemption of mankind, becoming essentially a compendium in condensed form of the doctrine of faith. As confraternities often commissioned paintings of the Rosary mysteries, altarpieces, sculptures and frescos made it possible for the illiterate, or those who had no books or prints, to learn and practice the narrative meditations.⁵⁰

In conclusion, it is tempting to associate the choice of episodes on the altarpieces of Transylvania with the prayer of the Rosary, which explicitly connects prayer (a personal devotional act) with episodes from the Passion of Christ. The Rosary initially included meditation on the 'Five Joys of the Virgin', the events of the birth and childhood of Christ, the 'Five Sorrows', the events of the Passion ('The Agony in the Garden of Gethsemane', the 'Flagellation', the 'Crowning with Thorns', the 'Bearing of the Cross', and the 'Crucifixion'), and the 'Five Glories', the 'Resurrection' and the glorious events which followed. The number five was arrived at through association with the five wounds of Jesus. This sequence appears in the 'Venice Statutes' of Johannes of Erfurt (1480) and the 'Ulm Picture Rosary' (1483). The number of joys and sorrows was eventually increased to either seven, nine or fifteen, but rather than include further scenes from the Passion, the sorrows tend to include dramatic events from Christ's childhood, such as the 'Circumcision'.⁵¹ However, if we compare existing examples of panel painting or manuscript illustration with the Transylvanian eight-episode Passion, we come to the conclusion that the 'Seven Sorrows of the Virgin' do not match exactly the episodes chosen by the Transylvanian commissioners and their advisers. For instance,

Albrecht Dürer's 'The Seven Sorrows of Mary', painted in 1494-98, depicts Mary in the center as *Mater Dolorosa* surrounded by panels depicting the 'Circumcision', the 'Flight to Egypt', 'The Twelve Year Old Jesus at the Temple', 'The Carrying of the Cross', the 'Nailing to the Cross', the 'Crucifixion', and the 'Lamentation'.⁵²

The sequence in the Transylvanian altarpieces actually comes closer to illustrations of the 'Hours of the Virgin' in the 'Books of Hours', which include series of pictures illustrating either Christ's Infancy or the Passion. Some 'Books of Hours' include the so-called 'Hours of the Cross', or the much longer 'Hours of the Passion', which comprise a narrative episode for each of the eight canonical hours.⁵³ The 'Hours of the Passion' include: (1) the 'Betrayal by Judas', (2) 'Jesus before Pilate', (3) the 'Flagellation', (4) the 'Carrying of the Cross', (5) the 'Crucifixion', (6) the 'Deposition', (7) the 'Entombment', (8) and the 'Resurrection of Christ in Majesty'.⁵⁴ This selection was consonant with the liturgical calendar. Moreover, the connection with the actual offices is also explicit. The visual themes for the standard text of the 'Books of Hours' comprised the 'Agony in the Garden' for Matins, the 'Betrayal' for Lauds, 'Christ before Pilate' for Prime, the 'Flagellation' for Terce, 'Christ Carrying the Cross' for Sext, the 'Crucifixion' for None, the 'Deposition' for Vespers, and the 'Entombment' for Compline.

Although in Transylvania we do not find a perfect match between the selection of episodes on altarpieces and the standard illustration for 'Books of Hours', it is still possible to retain the idea of prayer, which involves meditation on these particular events. There is only one problem: the recipient of the prayers in this exercise is the Virgin rather than Christ. However, addressing the Virgin directly through prayer, especially when reciting both prayers dedicated to her ('Obsecro Te' and 'O Intemerata') one after the other, the reader is reminded by the text and the illustrations of the two major themes: the Virgin's joys during Christ's Infancy and her sorrows during the Passion.⁵⁵

It has been argued that the viewers experienced the same emotions when using the 'Books of Hours' as when contemplating similar images in church. The connection between images and devotional actions, the role of the visual in piety or, more broadly speaking, within the religious experience of the laity, raises the issue that altarpieces, as well as devotional panels and prayer books traditionally used in private devotion, could be deployed to trigger this sort of meditation.⁵⁶

However, the problem of the dissimilarities between the Transylvanian eight-episode Passion cycles and both the Seven Sorrows of the Virgin panels and illustrations for the Hours of the Virgin in Books of Hours must also be taken into account. We are led to conclude that these particular Transylvanian compositions, the eight-episode Passion narratives, although they may have focused the attention of the congregation and stimulated structured prayers throughout the liturgical day, do not seem to have been the focus of Rosary devotion, which, after all, emphasizes Mary's role in the process of salvation.⁵⁷ Thus, this particular function can not account for the choice of episodes. Consequently, we must look to other explanations.

We can not help but notice that all these episodes are connected to Christ's emotional and physical suffering, given that several specific elements of Christ's torments are present (e.g. hair pulling, the wounds all over Christ's body, justifying the use of the metaphor of 'quasi leprosus', the staves used to press down the crown of thorns, the rope used to lead him to Calvary '*sicut oves*').⁵⁸ This emphasis is particularly evident in the episodes depicting Christ's 'Arrest', the 'Hearing' in front of Annas, Caiaphas and Pilate, the 'Mocking', the 'Flagellation' and the 'Crowning with Thorns', and, finally, the 'Carrying of the Cross'. In the scene of the 'Arrest', Christ is depicted surrounded by his enemies, several of whom are waving clubs and sticks as well as various other weapons, suggesting the violence of the scene (**Figure 4: The Arrest, Sibiu**).⁵⁹ Sometimes he is already being physically assaulted, his clothes are being pulled in all directions while a man is preparing to put a noose around his neck. In Mediaș (Mediasch, Medgyes), a very passive Christ, not even facing him, subjects himself to Judas' kiss. This is in tune with the tradition in which Christ often shows a passive pose during the episode of the 'Arrest'. Although he may be facing Judas, he does not respond to the embrace. During the 'Hearing' Christ is sometimes led by a rope (**Figure 5: The Hearing, Cund**) and surrounded by wildly gesticulating men. His feet are bare and sometimes his hands are tied. Occasionally, the 'Hearing' is conflated with a separate episode depicting the 'Mocking of Christ'. This is the case in Dupuș (Tobsdorf, Táblás), where in the foreground we see Christ being pulled in all directions, a man is leading him by a rope, and Pilate in the background is washing his hands (**Figure 6: The Mocking of Christ, Dupuș**). During the 'Flagellation' scene Christ is seen as he is violently beaten by several men using a variety of implements – whips,

branches and even chains and a sophisticated whip with metal spikes⁶⁰ (**Figure 7: the Flagellation, Mediaș**) – while his body is covered in blood and wounds.⁶¹ The ‘Crowning with Thorns’ is depicted according to the northern tradition, with emphasis on the staves used to press the crown of thorns into Christ’s head to cause additional suffering (**Figure 8: the Crowning with Thorns, Sibiu**). Christ is usually depicted seated and is sometimes clad in a purple mantle (to suggest his royal status), while a reed is placed in his hand (as a scepter).⁶² Wounds are sometimes visible all over his body, his hair is being pulled, and his face is bleeding from the thorns. Sometimes he is dressed in a white garment (perhaps to suggest innocence) while a man is shown kneeling before him, hat in hand, petitioning him in jest. The ‘Carrying of the Cross’ is depicted in equally dramatic terms: Christ is barefoot, he sometimes stumbles and falls under the weight of the cross, his hair and beard are being pulled, he is being hit (**Figure 9: the Carrying of the Cross, Mediaș**), he is led by a rope while a man presses down on the cross to increase its weight. Christ’s humiliation is captured in the ‘Disrobing’ episode, present only in Dupuș (**Figure 10: the Disrobing of Christ, Dupuș**). This imposed nudity highlights his helplessness and his transformation into a sacrificial victim.⁶³ This same status is emphasized by the episode of Christ’s resting before the Crucifixion, depicted in Mediaș (**Figure 11: *Rast Christii*, Mediaș**). Christ is shown sitting patiently on the beam of the cross, his hands folded in his lap, his head bent to one side. This image suggests that he has accepted his fate.⁶⁴ Christ’s anguish is further stressed by compositions such as the ‘Agony in the Garden of Gethsemane’ and ‘Ecce Homo’. The ‘Agony in the Garden’ has a rather constant iconographical scheme. Christ is shown in prayer, while three disciples are sleeping.⁶⁵ This is meant to emphasize that he is facing his fate alone, while his companions fail him by their inability to stay awake. The chalice on a rock in front of Christ anticipates the events, reminding us of the Gospel text and alluding to the sacrament.⁶⁶ Sometimes an angel appears next to the chalice, and occasionally holding a cross, clearly foreshadowing the events to come (**Figure 12: the ‘Agony in the Garden’, Hălchiu**). In the ‘Ecce Homo’ compositions Christ, a man standing alone, is being shown to a rather violent mob that is ready to take him to the place of Crucifixion. Sometimes the cross is visible in the background. Often Christ’s pose, his crossed arms, his wounded body, highlight his helplessness and the acceptance of his fate (**Figure 13: *Ecce Homo*, Mediaș**).

One particular reading, which merits some attention, is the tendency for this emphasis to be placed on the suffering of Christ within the devotional context of the times and to analyze it in connection with devotional literature produced by the Mendicants, especially the Franciscans (e.g. Bonaventure's *Lignum Vitae*, *Vitis Mystica seu tractatus de passione Domini*, *De perfectione vitae ad sorores*, the *Meditationes Vitae Christi* of Pseudo Bonaventure, the *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*, once attributed to Anselm and *De meditatione Passionis Christi per septem diei horas libellus* formerly ascribed to Bede, the *Vita Christi* of Ludolphus of Saxony, or the *Speculum Humanae Salvationis*), as both James Marrow and, more recently, Anne Derbes have done.

James Marrow examines the rise of devotion to the suffering Christ in the late Middle Ages, which led to analogous developments in literature and art: on the one hand, the emergence of the first comprehensive biographies of Christ containing regular and extensive interpolations of extra Gospel texts, while, on the other, narrative treatments of Christ's Passion in art.⁶⁷ Anne Derbes analyzes a shift from the notion of the triumphant Christ, rooted in texts such as the Letter to the Hebrews (Hebrews 1: 2-3), promoted up until the Middle Ages, to the *Christus patiens*, which was preferred in the late Middle Ages. She also suggests that while Passion episodes are depicted more frequently than those relating to the Infancy or Ministry of Christ, within the Passion narrative itself the episodes highlighting Christ's suffering take pride of place. Within this context, the changes in the narrative that invited the reader to empathize and offered stimuli to sympathetic and affective participation are explained through the influence of devotional literature, which enriched the narrative beyond the terse biblical text and elicited emotional responses in the readers, and reflects, in Derbes' opinion, a radical revision in the understanding and depiction of the Passion.⁶⁸ Both these readings seem to suggest that the new presentation of the Passion story was meant to elicit emotional responses from the audience and to stimulate a desire to imitate the life of Christ.

Although the selection of episodes in Transylvania sits rather well with this interpretation, and therefore can not be disregarded, I would like to suggest other possible readings of this iconography. While mere appeal to emotional responses seems somewhat insufficient as an explanation of the presence of this iconography on the main altar of parish churches, imitating the life of Christ may have been something of a tall order for

the ordinary lay person. There must be something more at stake, beyond the obvious visibility of the episodes and the overriding wish to instruct. My hypothesis is based on the fact that these episodes are found on an altarpiece, the main altar of the parish church, which places it firmly in a liturgical context. Saying there must be a connection between imagery and liturgy may sound like stating the obvious, but if we consider the actual use of the altarpiece we touch upon a number of more complex aspects of religious ceremonial.⁶⁹ Thanks to its particular format, the altarpiece with mobile wings allows for a carefully staged presentation of the iconography and, we might speculate, its well-directed reception. The closing and opening of the wings encourages an alternative presentation of the iconography of the polyptych.⁷⁰ The altarpiece was kept closed on most days of the liturgical year, being opened only for High Mass on Sundays and major feast days.⁷¹ This means the faithful would not have been able to view the Passion cycle when attending Sunday Mass or special services on feast days. Does this mean its complex redemptive message, its suggestive commemoration of Christ's suffering, was lost? Careful consideration of the use of the altarpiece in relation to the liturgical year suggests this was not the case. There were also other times of the year when the altarpiece was kept closed in the context of liturgical ritual. This was the so-called Lenten period, the 40 days before Easter, starting with Ash Wednesday, which is best defined as a penitential time.⁷²

Traditionally, certain subjects have been deemed most suitable for the exterior decoration of altarpieces that are visible when the polyptych was closed simply because their celebration occurred during Lent. One very good example of this is the Annunciation (March 25th), which is frequently depicted in *grisaille* on the exterior of Netherlandish triptychs.⁷³ The use of *grisaille* itself was considered a Lenten observance, a 'Lenten garment' as Bernhard Decker calls it.⁷⁴ I wish to suggest that Passion cycles might have been considered an equally suitable subject for the exterior decoration of altarpieces. For example, in the case of the Master of Saint Veronica's 'Triptych of the Passion' (1410), a Passion episode, the 'Bearing of the Cross', is depicted on the exterior of the wings.⁷⁵ This fairly early example is not unique. Hieronymus Bosch painted a number of altarpieces where the Passion of Christ is painted in *grisaille* on the exterior of the wings or on the back of the panel or roundel.⁷⁶ The tendency to depict Passion episodes on the exterior of the wings of altarpieces suggests the eight-episode Passion cycle, so frequently used in Transylvania, may have been chosen precisely

because it was considered suitable for viewing during the overtly penitential period of Lent and the dramatic period of the Passion Week.

Moreover, the choice of episodes coincides with the narrative of the Passion Week, which concentrates on the events that occurred between Thursday and Sunday. This is in agreement with the liturgy that was celebrated at the high altar during those days. Holy Week, the period from Palm Sunday to Easter Sunday, constituted the heart of the late medieval liturgical year, just as the Passion of Christ, something solemnly commemorated at that time, lay at the heart of late medieval Christianity. The ceremonies of Holy Week were elaborate and each day had its distinctive ritual observances. The last days of the Holy Week, from Maundy Thursday to Easter Sunday, formed a distinctive unity of their own. These comprised the *Tenebrae* services, on Wednesday, Thursday and Friday and the Easter Vigil. The Easter *Triduum* began with Maundy Thursday, when Mass was celebrated with great solemnity. After Mass, the altars of the church were stripped of their coverings and ornaments, while a series of responsories from the Passion narratives and the Prophets were sung. These were celebrations of the divine office during which, in some parts of Europe, candles were snuffed out one by one to symbolize the abandonment of Jesus by his disciples. Good Friday was a day of deepest mourning. No Mass was celebrated and the main liturgical celebration of the day was a solemn and penitential commemoration of the Passion. The entire narrative of St John's Gospel was read. After the Gospel, there was a series of solemn prayers. A veiled Crucifix was then brought into the church, while the *Improperia* or Reproaches were sung, a series of scriptural verses contrasting the Goodness of God with the ingratitude of the people. The Cross was then unveiled. This was followed by the adoration of the cross. The service concluded with the recitation of vespers without any musical accompaniment. In some churches, after the liturgy had ended, Christ was buried in the Easter sepulcher. This was generally located on the east side of the chancel and in many churches was a permanent architectural or sculptured feature. A watch was continuously kept over it until Easter. On Easter morning, before Mass was rung, the Crucifix was solemnly raised from the sepulcher and carried triumphantly around the church, while the bells were rung and the choir sang the anthem 'Christus Resurgens'.⁷⁷ Although we have no detailed descriptions of such ceremonies in Transylvania, there are signs they did take place in the kingdom of Hungary thanks to the existence of an actual Easter sepulcher

in the church in Hronský Beňadik (Garamszentbenedek, Sankt Benedikt) (1480).⁷⁸ There are also some Crucifixes that survived, such as that later placed in the shrine of the altarpiece in Șoroștin (Schorsten, Sorosthély), which could have been used for such purposes, or the wooden Crucifix donated by Nicholas Apafi to ornament the wall of the Franciscan Friary of Târgu Mureș (Marosvásárhely, Neumarkt) in 1537.⁷⁹

If we accept that such elaborate celebrations did take place in Transylvanian churches, we must still consider the role played by the imagery on the altarpiece within these complex rituals. First of all, the closed altarpiece was clearly viewed by parishioners in this ceremonial context, suggesting that the very act of their viewing was carefully staged. First of all, therefore, we must look at the staging of the events. All through Lent a large painted or embroidered veil (*Fastentuch*) was suspended in front of the rood screen, the *lectorium*, which closed off the chancel, or at least around the high altar. This veil was lifted on Palm Sunday while the whole parish knelt and the hymn *Ave Rex Noster* was sung.⁸⁰ We know that such Lenten veils were deployed in Transylvanian churches as well, because the inventory of the parish church in Sibiu from 1442 mentions 'Item ornamenta ibidem pendencia pro quadragesima'.⁸¹ Consequently, we must question the purpose of the veil, which obscured the host from the faithful, and even all the clergy, excepting the celebrant himself. It has been suggested that the veil was there precisely to act as a temporary ritual deprivation of the sight of the consecration. Its symbolic effectiveness derived from the fact that for a time it obscured something that was normally accessible. In the process, it increased the value of the spectacle it temporarily concealed.⁸² During this time the altar with the imagery on its altarpiece would not have been visible either. So the veil also obscured the viewing of the imagery invoking the events reiterated in the liturgy. We must also think about what happened when the veil was lifted. On such occasions, the faithful could see the polyptych on the main altar in its closed position and featuring the Passion of Christ – in fact the sequence of events that precisely matched the pace of the liturgical celebrations throughout the *Triduum*. It has been noted that even the narrative pace of the Gospels significantly decreases for the Passion and they give a careful and detailed account of the events leading up to Christ's Crucifixion and burial, involving a variety of characters and settings. The subject matter is ideally suited to serial representation and consequently the sequential mode of meditation.⁸³

Thus, even in the parish churches of the Saxon communities, the laity could meditate on the Passion of Christ and its salvific value while contemplating actual images depicting Christ's sacrifice. Consequently, their piety, their devotional acts, included the viewing of images that triggered both emotional responses and complex mental projections. Moreover, the viewing of these images was carefully staged, for it was part of an elaborate ritual and complex ceremonial. They were seen in a specific liturgical setting, framed by the penitential context of Lenten observance and the events and services of the Holy Week. Ritual and image both helped to decode the meaning of the events of the Passion Week for the faithful. Moreover, the story of the Passion was familiar to the laity from the 'Books of Hours', being included in the latter as an extra reading taken from John (10: 1-19, 42). It was this account that was read or chanted on Good Friday, helping medieval Christians to come into contact with the New Testament.⁸⁴

Passion Cycles within Protestant Devotion

For the second part of this analysis we must consider what happened when these communities became Lutheran and how the altarpieces were used in Protestant worship. The altarpieces have remained *in situ* on the high altar of the church, but we must look at whether they were framed by the same ceremonies, the same ritual, the same acts of worship; whether they continued to trigger intense emotional responses.

First of all, we know that the image of the Crucifixion and the events of the Passion, especially if they had scriptural backing, were considered acceptable by Lutheran church synods. From the decisions of the 1557 synod of the Lutheran church we learn that those images which had scriptural backing were to be kept, for they could be used to teach grave and serious matters.⁸⁵ Moreover, the synod of 1565 mentions that an image of the Crucifixion itself ought to be enough to help the faithful envisage the events of the Passion.⁸⁶ On the one hand, this suggests a minimalist approach to imagery, as graphic details of the suffering of Christ were obviously no longer deemed necessary. On the other, it also suggests that image was still to play a significant role in the mental processes of the faithful. When they saw an actual image (the Crucifixion) they were supposed to envisage, to represent, to see mentally the actual events of the

Passion. This may suggest that very little had actually changed and that the Protestants continued to deploy images as powerful devices, central to their devotional patterns.

However, if we look at the context in which the congregation viewed these images, we can assess whether changes in church ceremonies and ritual took place. First of all, these images were seen by the faithful in the context of the liturgy. Consequently, we need to find out how liturgy had changed. A first clue is provided by the church synod of 1565, which mentions that the Lord's Supper was to be celebrated according to the customs established in Wittenberg.⁸⁷ This is interesting as it has often been argued that Martin Luther had a very cautious approach to liturgical reform.⁸⁸ It has been suggested that although Martin Luther had called for reform of the Mass as early as 1519, and even gave strong indications as to how this was to be achieved, the implementation of his ideas was slow to materialize. The latter were presented in the *Formula Missae* of 1523 and the *Deutsche Messe* of 1526. In reforming the divine office, Luther retained Latin and followed the traditional structure and content.⁸⁹ Consequently, while Martin Luther, like the other reformers, divorced the idea of the mass from that of a good work and sacrifice, he retained to a considerable degree the liturgical trappings of the traditional service, including altars, candles, crucifixes, vestments, images, music and communion hosts.⁹⁰ Although this may seem rather surprising, it has been suggested that medieval traditions and Evangelical convictions were closely interwoven, sometimes in a contradictory manner, in the programs of the reformers brought up in the late medieval world.⁹¹

We must then ask whether this traditional model of the liturgy had been adopted and was consequently celebrated in Transylvanian churches. When Pierre Lescalopier was travelling in Transylvania in 1572, he mistook a Lutheran for a Catholic service, mostly due to the use of Latin, the presence of vestments and the survival of religious art.⁹² Does this mean that the liturgy in Transylvanian churches remained virtually unchanged? A closer look at the decisions of the synods of the Lutheran church may suggest an answer to this complex question.

The *Reformatio Ecclesiarum Saxonicarum in Transylvania* of 1547 had already provided detailed instructions for the celebration of Mass. The overwhelming impression is that, although it did retain quite a lot of the liturgical format, the Transylvanian mass rejected all forms of elaborate ritual. For instance, the procession through the church during mass was

explicitly forbidden.⁹³ The synod of 1557, while not providing very detailed descriptions of the ceremonial, insisted on the rejection of candles, vestments and all papist rituals.⁹⁴ Correct ritual was also emphasized in the decrees of the 1565 synod, which recorded that ‘panis azymus’ should be used, because that was what Christ had used when he instituted the sacrament.⁹⁵ Appeal to the historical circumstances and to scriptural foundation was thus very strong. The decrees of the new Lutheran church insisted that the liturgical format had to conform to scriptural requirements, and although antiphonies with the Psalms were to be retained the tendency was often to relegate ritual matters to the realm of the *adiaphora*.⁹⁶ The *Formula pii consensus inter pastores* (1572) even contained a chapter entitled ‘De adiaphoris ritibus et caerimoniis’ and stated that the sign of the true church was not in these *adiaphora*, but rather in the scriptural foundation of doctrine and true faith.⁹⁷

However, certain devotional practices bordering on superstition, some involving the liturgical context and the sacrament, were condemned in no uncertain terms as ‘impious and forbidden by God’.⁹⁸ This category of practices included the ‘ridiculous gestures and ceremonies’, because ‘these obscure doctrines were the backbone of superstition’ and counteracted efforts towards discipline and order.⁹⁹ If the church did not maintain ‘decent rituals’ according to the words of God, it would be very easy for the people (the *vulgus*) to slide into superstition.¹⁰⁰ This once again brings to the fore the complicated issue of popular religion and its relation to learned or, more simply, the official discourse of the church. Clearly the clergy wished to implement a certain type of piety within society at large, and equally clearly, in their efforts, they encountered a certain amount of resistance. But what did this resistance consist of? What was this impious behavior of the *vulgus* and what did their propensity for superstition refer to? Superstition can be defined as fragments of past faith, ritual and thought which linger in the consciousness and behavioral patterns of people as testimony to the enduring capacity of popular beliefs and practices to survive in a developing and changing intellectual and cultural climate. In the early modern period, the term carried less benign meanings and was generally used to denounce the beliefs of others or even to condemn ignorance and falsehood in past cultures. ‘Superstition’ was used in religious discourse as a pejorative and all-inclusive description of the beliefs and values of opponents.¹⁰¹ In the Transylvanian Lutheran church synods, the notion of superstition seems to be equated with excessive

ritual and ceremonial, while also firm in the belief that it could express obscure doctrines. On the one hand, this falls within the familiar polemical patterns in which the beliefs of 'others' are under attack, whether these 'others' are older (medieval Catholicism) or contemporary (Reformed) religious systems. On the other, it points to an awareness that ritual was able to embody theological tenets.

The 'Articuli Summam Doctrinae' of 1573 serve to deepen our understanding of the Lutheran attitude towards ritual, as this was seen as a sign of the 'true church'. The correct performance of ritual during the administration of the sacraments of Baptism and Eucharist was considered a marker of confessional identity, as these were able to reveal the true church to the people.¹⁰² The articles explicitly condemn ceremonies instituted by men and not God, especially candles and ornaments.¹⁰³ Correctness of ritual is based on its scriptural foundation, in other words, divine sanction. Correct performance of ritual as a marker of confessional identity was especially prominent in the discussion concerning particular liturgical rituals.¹⁰⁴

Perhaps the most sharply worded condemnation of ritual and ceremonial can be found in the 'Articles of Christian Religion' compiled by the University of Saxon Pastors in 1578. The Lord's Supper was to be celebrated with veneration because it had been instituted by Christ, not according to 'papist' customs, which turn it into a 'theatrical spectacle or horrible idolatry'. The emphasis was to be on the teaching of correct sacramental doctrine, consubstantiation.¹⁰⁵ It has been suggested that because the sacrament was the principal bone of contention between Lutherans and Calvinists, as well as between Lutherans and Catholics, liturgical variations in its celebration were bound to cause disagreement and controversy, especially since they expressed important doctrinal tenets, such as the real presence, in the Lutheran case, the teaching of the *communicatio idiomatum*, which Lutherans cited to emphasize Christ's physical presence in the elements.¹⁰⁶

Thus, it was not so much the liturgical format but the ceremonial or ritual aspects which distinguished the Lutheran from the late medieval Catholic liturgy, despite the ambivalence expressed by the texts concerning the ability of ceremonies and rituals to act as markers of confessional identity. Perhaps confusingly, ritual was mentioned either as part of the *adiaphora*, which were not able to express the true church, or as a significant marker of confessional identity able to reveal the nature of the

church to the congregation. We must ask whether these two attitudes were strictly contemporary or whether they developed over time. In the early days of the Transylvanian Lutheran church, ritual was considered less important (among the *adiaphora*), while later church synods increasingly began condemning incorrect ritual, culminating in the articles of 1578. By that time a new church had developed fully, a new clergy had been created, and a new congregation had been forged. There was therefore an increasing concern for the shaping of the confessional identity of this new denominational group. Instruction and familiarity with doctrinal tenets and their various forms of expression became an important step in this process. Consequently, from a chronological perspective, concern for instruction increased and the condemnation of incorrect ritual became stronger as the institutionalization of the church progressed. In time, ritual matters ceased being treated as *adiaphora* and were increasingly seen as important in preventing people being drawn to 'superstition'.

We can conclude that confessional identity had become important in the context of denominational rivalry. Initially, Evangelical ideas were taking hold in Transylvania, both among the Saxon inhabitants of the royal, free towns and the Hungarian nobility of the counties. Gradually, the latter came to prefer the *Confessio Helvetica* and the Heidelberg catechism, while the magistrates of the Saxon towns managed to prevent a 'radicalization' of reform, i.e. the evolution of their community towards Reformed views. In this context, views on the Eucharist were central to the identity of each denominational group, and the way they could be expressed, visually as well as textually, in liturgical or domestic context became significant carriers of meaning. I have argued elsewhere that as confessional rivalry within Transylvania grew stronger, the Lutheran church became increasingly concerned with defining its sacramental theology and expressing this by all possible means, especially visually.¹⁰⁷ This dovetails with conclusions reached by historians of the German Reformation, who found that followers of the Augsburg Confession often maintained practices that had been criticized as 'catholicizing' because they had become useful to them in distancing themselves from the Calvinists.¹⁰⁸ This places the Transylvanian tendency to retain traditional liturgical ceremonial in a whole new light. Consequently, it has been suggested that the sacrament and the manner in which it was celebrated remained, for Lutherans, Catholics and Calvinists alike, an important marker of confessional identity. Even if people failed to comprehend the subtle theological differences,

they would still be able to recognize the visible differences in ritual (they suggested the different understandings of the sacrament).¹⁰⁹ Thus, Transylvanian Lutherans could express their corporate identity by forging a liturgical ceremonial able to stress a specific sacramental theology, a liturgical ritual that was visibly their own.

We must investigate how this attitude to the liturgy in general affected Lenten observance and Easter celebrations. Although the instructions in the decrees of the church synods are not as explicit as we would like them to be, it is clear that while there is a degree of conservatism regarding liturgical format, the regulations concerning ritual were merciless. 'Domine non secundum' was to be sung during Lent, while at Easter 'salve festa dies' and 'victimae paschali' with a hallelujah were deemed appropriate.¹¹⁰ More importantly, a correct understanding of events was particularly encouraged and consequently, during Lent, the Gospel was to be read in German.¹¹¹ Emphasis on understanding the meaning of the day, the meaning of the historical events themselves, is highlighted by the fact that during Lent, until the evening service, the young should study the catechism and aim to master the 10 commandments, the Creed, the *Pater Noster*, the words of Baptism and the Lord's Supper.¹¹² They should also be able to participate in the service by joining in song.¹¹³

Despite the widespread belief that Martin Luther was the father of congregational singing in church, which he encouraged in his provisions for the liturgy,¹¹⁴ it has recently been argued that the Latin mass of 1523 was entirely choral, with no provision for the participation of the people, except as hearers of the sermon and recipients of the sacrament.¹¹⁵ However, people were encouraged to sing, most certainly the German hymns, or the *Credo*, in German, and this contributed increasingly to the definition of their confessional identity, to their sense of solidarity within the group, their sense of belonging to a particular confessional community.¹¹⁶

Familiarity with prayers also deserves some further comment. Keith Thomas has already suggested that public prayer had the symbolic function of demonstrating a community's solidarity as well as seeking God's help.¹¹⁷ William Christian, on the other hand, has argued that such devotions can have a continuous role over time, not just in reflecting social realities but also in shaping them.¹¹⁸ Prayer can also be understood as performance, and scholars have researched new questions, such as who does the praying, in what setting and when, while gestures of prayer have

become increasingly important in interpreting the expression of religious experience.¹¹⁹

Concern for the correct understanding of the Lord's Supper (the sacrament of the Eucharist) is constant, while the means of disseminating the orthodox doctrinal tenets are interesting in themselves. For instance, the 1565 church synod stipulated that the congregation should become familiar with pious songs containing the doctrine and correct use of the Lord's Supper.¹²⁰

The correct observance of the new type of piety was ensured with the help of visitations, which attempted to root out not just errors, confusions and innovations, but also the 'bad habits of the people'. This was meant to promote order and discipline and to avoid controversy.¹²¹ Interestingly, the articles of the 1577 visitation insist on the instruction of children during the Lenten period. The young were expected to understand why they had received baptism.¹²² Finally, punitive provisions were meant to enforce this observance, and the sacrament was to be denied those who did not succeed in learning the catechism.¹²³

This investigation aimed to unravel the uses of imagery in the context of Lenten observance and Easter celebrations after the reformation of the Saxon community. Passion cycles, because of their scriptural foundation, were considered an acceptable visual expression of doctrine and useful for their didactic function. However, the evidence suggests this imagery was deployed to achieve different goals, by both the clergy and the laity, in the new Protestant context. Although altarpieces featuring Passion cycles survived in village churches and continued to decorate the high altar, they were used in a completely different way, especially during the Lenten period and Easter because they were no longer framed by elaborate ritual or regarded as the centerpiece of excessive ceremonies. Complex liturgical drama was no longer staged to re-enact the empathetic theatrical performance of Christ's suffering. However, the correct deployment of ritual retained its importance, since it reflected the scriptural reference of the ceremonial itself, helped avoid flight into the realm of superstition, and was able to define the 'true church' as well as shape the confessional identity of the congregation. The viewing of the altarpiece in the context of complex ceremonies was replaced by an emphasis on instruction and a correct understanding of the events of the Passion. This appears to suggest that images would primarily play an educational role, supported by the imaginative use of other media, such as song.

Conclusion

This appears to suggest that attitudes to religious images changed significantly after the Saxon community adopted Lutheranism. A clearer perspective on this change is given by a comparative view of the use of imagery during the late Middle Ages and the Reformation in liturgical context, especially during the Lenten period and Easter celebrations.

During the late Middle Ages, the viewing of the altarpiece was framed by elaborate ritual meant to enhance not just an understanding of theological tenets, but also intense emotional responses. Passion cycles in particular were viewed in their liturgical context and their connection to the liturgy was emphasized by the selection of episodes. However, beyond their obvious didactic potential, images also played an important role in the religious experience of the people. This involved the stimulation of mental projection and the deployment of actual images in both communal and individual worship.

During the Reformation, although images had been retained in the church, they were no longer framed by the same elaborate rituals. Moreover, excessive ceremonies were specifically condemned by the decrees of the Saxon Lutheran church synods, despite the fact that, according to some views, they would have been part of that fluid realm of *adiaphora*. Emphasis was instead placed on the correct understanding of the sacraments and images, which, along with music, were to prove instrumental in that endeavor. Images were no longer placed in the context of prayer, individual or communal acts of worship.

However, there remains one slightly blurry area. This is suggested by the fact that the faithful were still required to envisage events, to project mentally, while contemplating images, suggesting that images were still being linked to mental processes – what we might call imagination in the context of specific religious experiences. The other interesting aspect is that the visual elements of ritual, as highlighted by its correct performance, were considered central to the representation of the true church and the shaping of the confessional identity of the Saxon community. Besides privileging the visual, the sense of sight, this also leads us to consider the role of the ritual performance itself within the religious experience of the new confessional group. Despite the efforts of the ecclesiastical authorities in regulating ritual, and thereby framing the use of images in a new way, the very insistence on this aspect indicates that allegiance

to ritual was an important element of the religious experience of late medieval Christians, one that could successfully be deployed to reinforce the confessional identity of the Lutherans. This comparison has helped refine the assumption that the Protestant church was a space completely devoid of images and that Lutheran worship was free of visual elements having completely eliminated the sense of sight. It has shown that the new faith had a complex relationship with imagery, one not limited, as has often been stated, to its educational role.



Figure 1: Sibiu, Last Supper



Figure 2: The altarpiece of Hălchiu, closed position



Figure 3: The Altarpiece of Cund



Figure 4: The Arrest, Sibiu



Figure 5: The Hearing, Cund



Figure 6: The Mocking of Christ, Dupuş



Figure 7: The Flagellation, Medias

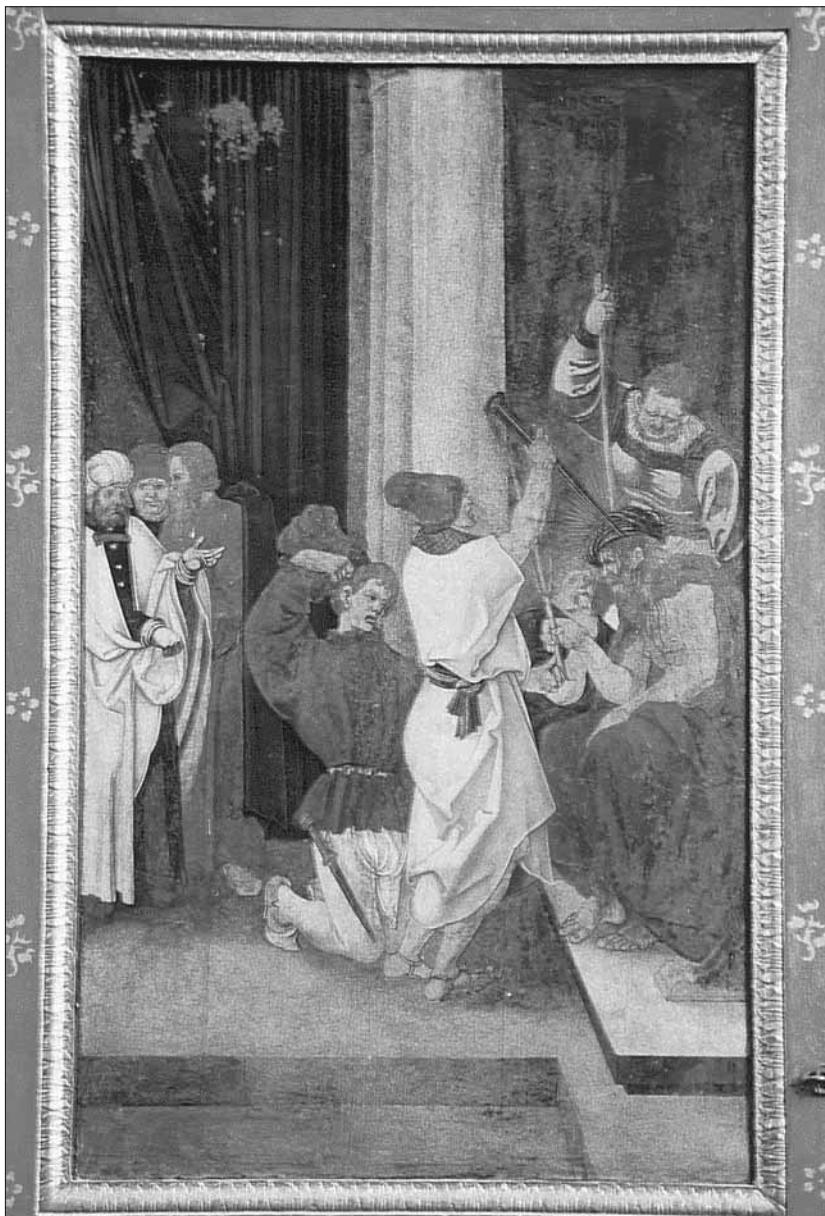


Figure 8: The Crowning with Thorns, Sibiu

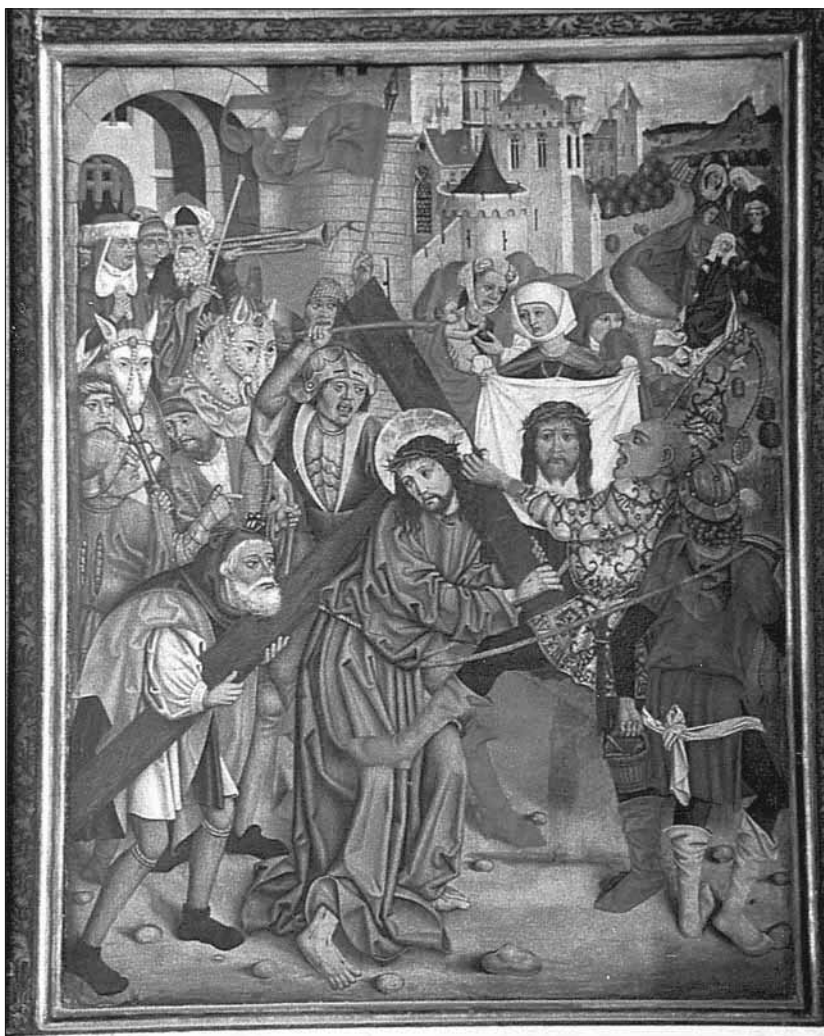


Figure 9: The Carrying of the Cross, Medias

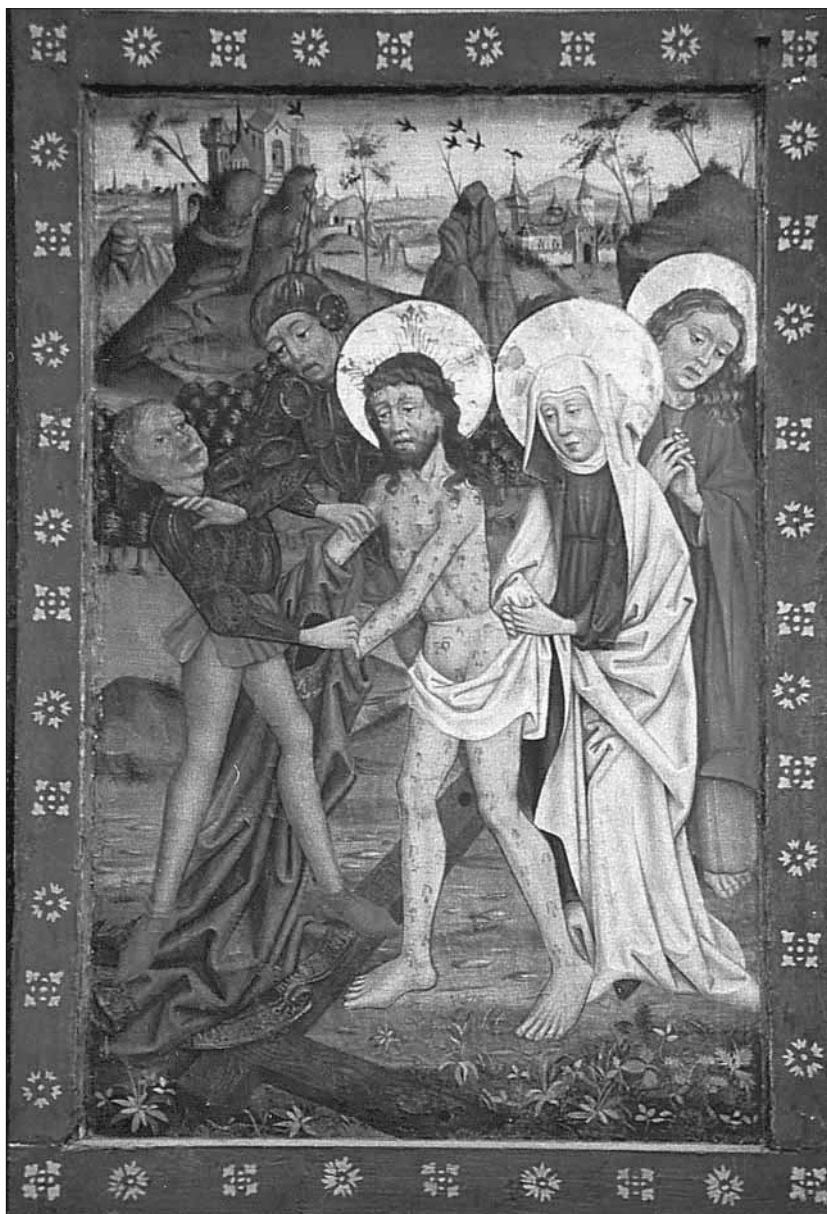


Figure 10: The Disrobing of Christ, Dupuș

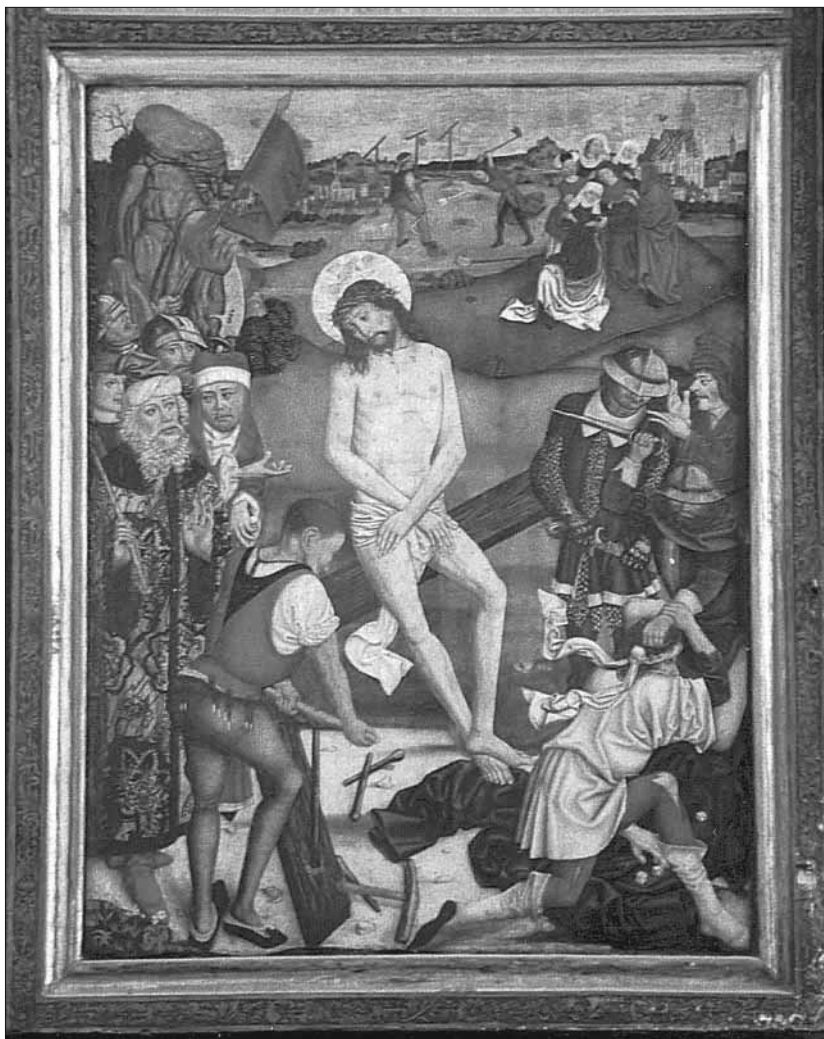


Figure 11: *Rast Christi*, Medias



Figure 12: The 'Agony in the Garden', Hălchiu



Figure 13: Ecce Homo, Medias

NOTES

- ¹ Walter L. Strauss, *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer* (New York: Dover Publications, 1972), pp. 128-129, 130-131, 132-133, 134-135.
- ² Strauss ed., *The Complete Engravings*, p. 429.
- ³ Strauss, ed., *The Complete Engravings*, p. 349.
- ⁴ Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton: Princeton University Press, 1955), p. 221.
- ⁵ Jane Campbell Hutchinson, *Albrecht Dürer. A Biography* (Princeton: Princeton University Press, 1990), p. 179.
- ⁶ Strauss ed., *The Complete Engravings*, pp. 568-569.
- ⁷ Panofsky, pp. 221-223.
- ⁸ David Price, *Albrecht Dürer's Renaissance: Humanism, Reformation and the Art of Faith* (Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 2003), p. 255-256.
- ⁹ For a more detailed discussion of the theological meaning of these texts in Protestant context, see Maria Crăciun, 'Eucharistic Iconography and the Confessional Identity of the Saxon Community of Early Modern Transylvania' in László Kontler, Jaroslav Miller eds., *The Missionary of Knowledge* (Budapest: CEU Press, forthcoming).
- ¹⁰ This is the case in Mediaș (Mediasch, Medgyes), Dupuș (Tobsdorf, Táblás), Feldioara (Marienburg, Földvár), Beia (Meerburg, Homoródbene), Fișer (Schweischer, Sövényseğ), Șoroștin (Schorsten, Sorosthely), Cund (Reussdorf, Kund), Roadeș (Radeln, Rados), Hălchiu (Heldsdorf, Höltövény), Sibiu (Hermannstadt, Nagyszeben) and Șmig (Schmiegen, Somogyom).
- ¹¹ Carl C. Christensen, *Art and the Reformation in Germany* (Athens, Ohio: Ohio University Press, 1979). Carl C. Christensen, 'Reformation and Art' in Steven Ozment ed., *Reformation Europe: A Guide to Research* (St Louis: Center for Reformation Research, 1982), pp. 249-270. Carlos M. Eire, *War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986). Carl C. Christensen, *Princes and Propaganda: Electoral Saxon Art in the Reformation* (Sixteenth Century Essays and Studies, 1992). Sergiusz Michalski, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (London, New York: Routledge, 1993). Bob Scribner, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation* (Oxford: University Press, 1994). John Dillenberger, *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth Century Europe* (Oxford: Oxford University Press, 1999). Andrew Morrall, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg* (Aldershot: Ashgate, 2001). Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image* (London: Reaktion Books, 2004). Bridget Heal, *The*

- Cult of the Virgin Mary in Early Modern Germany. Protestant and Catholic Piety, 1500-1648* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).
- ¹² Marcin Wislocki, 'Ort und Rolle vorreformatorischen Tradition in protestantischen Pommern in 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beispiel von Adaptationen mittelalterliche Altäre' in *Zeitschrift für Ostmitteleuropaforschung* 47 (1998), pp. 345-370. Marcin Wislocki, *In the Service of the Lutheran Faith: Protestant Art in the Duchy of Pomerania* PhD Dissertation, Wroclaw, 2001. Marcin Wislocki, 'Saints in Protestant Theology. Devotion and Art in Pomerania' in *Colloquia* XII/1-2 (2005), pp. 41-65.
- ¹³ Eugène Honée, 'Image and imagination in the medieval culture of prayer: a historical perspective' in Henk van Os ed., *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500* (London: Merrell Holberton, 1994), pp. 157-174. Jeffrey Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York: Zone Books, 1998), especially pp. 13-34, pp. 197-232. Jeffrey. F. Hamburger, *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1997), especially pp. 1-20, 63-80, 128-136. Ulinka Rublack, 'Female Spirituality and the Infant Jesus in Late Medieval Dominican Convents' in Bob Scribner, Trevor Johnson eds., *Popular Religion in Germany and Central Europe 1400-1800* (London: Macmillan, 1996), pp. 16-37. Caroline Walker Bynum, 'The Body of Christ in the Later Middle Ages. A Reply to Leo Steinberg' in Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books, 1992), pp. 79-118. Caroline Walker Bynum, 'Women Mystics and Eucharistic Devotion in the Thirteenth Century' in *Fragmentation and Redemption*, pp. 119-150. Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (Berkeley: University of California Press, 1982), pp. 170-247.
- ¹⁴ Christensen, *Art and the Reformation*, pp. 110-180. Bob Scribner, 'Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late Medieval and Reformation Germany' in *The Journal of Religious History*, (1989), pp. 448-469. Bridget Heal, 'Images of the Virgin Mary and Marian Devotion in Protestant Nürenberg' in Helen Parish, William G. Naphy eds., *Religion and Superstition in Reformation Europe* (Manchester: Manchester University Press, 2002), pp. 25-46. Bridget Heal, 'Sacred Image and Sacred Space in Lutheran Germany' in Will Coster, Andrew Spicer eds., *Sacred Space in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), pp. 39-59.
- ¹⁵ Susan C. Karant-Nunn, *The Reformation of Ritual. An interpretation of early modern Germany* (London: Routledge, 1997).
- ¹⁶ Karant-Nunn, pp. 144-145. Natalie Zemon Davis, 'From Popular Religion to Religious Culture' in Ozment ed., pp. 323- 331. Bodo Nischan, 'The Exorcism Controversy and Baptism in the Late Reformation', in Bodo

- Nischan, *Lutherans and Calvinists in the Age of Confessionalism*, Variorum (Aldershot: Ashgate, 1999), p. 47.
- 17 Davis, p. 326. Nischan, 'Baptism', p. 47. Bruce Gordon, 'Transcendence and Community in Zwinglian Worship: the Liturgy of 1525 in Zurich' in R. N Swanson ed., *Continuity and Change in Christian Worship* (Rochester: Boydell Press, 1999), p. 142. Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (London: Routledge and K. Paul, 1969). Victor Turner, Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives* (Oxford: Blackwell, 1978). Bodo Nischan, 'Ritual and Protestant Identity in Late Reformation Germany' in Nischan, , p. 143. Philip Broadhead, "'One heart and one soul": The Changing Nature of Public Worship in Augsburg 1524-1548' in Swanson ed., pp. 119-127.
- 18 Nischan, 'Baptism' pp. 31-50, Nischan, 'Ritual' pp. 142-158, Bodo Nischan, 'Fractio Panis': a Reformed Communion Practice in Late Reformation Germany in 'Nischan, pp. 17-29, Bodo Nischan, 'The Elevation of the Host in the Age of Confessionalism: Adiaphoron or Ritual Demarcation?' in Nischan, pp. 1-27. Davis, p. 325.
- 19 Gordon, pp. 128-145.
- 20 Nischan, 'Ritual', pp. 145-148.
- 21 Christopher Haigh, 'Historiographical Review. The Recent Historiography of the English Reformation', in *The Historical Journal*, 25/4 (1982) pp. 995-1007.
- 22 Gerald Strauss, *Luther's House of Learning. Indoctrination of the Young in the German Reformation* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), p. 229. Davis, pp. 329-330. C. Scott Dixon, 'Popular Beliefs and the Reformation in Brandenburg-Ansbach' in Scribner, Johnson eds., pp. 119-139. Robert Kingdon, 'Worship in Geneva Before and After the Reformation', in Karin Maag, John D. Witvliet eds., *Worship in Medieval and Early Modern Europe. Change and Continuity in Religious Practice* (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2004), pp. 49-53.
- 23 Kingdon, pp. 48-54. Davis, p. 330. Andrew Pettegree, 'The clergy and the Reformation: from 'devilish priesthood' to new professional elite' in Andrew Pettegree ed., *The reformation of the parishes. The ministry and the Reformation in town and country* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1993), pp. 1-21. C. Scott Dixon, 'Rural resistance, the Lutheran pastor, and the territorial church in Brandenburg Ansbach-Kulmbach, 1526-1603' in Pettegree ed., pp. 85-112. Karin Maag, 'Change and Continuity in Medieval and Early Modern Worship: The Practice of Worship in the Schools' in Maag, Witvliet eds. pp. 119-129.
- 24 Kingdon, pp. 50-55. Frank C. Senn, 'The Mass in Sweden: From Swedish to Latin?' in Maag, Witvliet eds., pp. 69-74, 79-82.
- 25 Bob Scribner, 'Cosmic Order and Daily Life: Sacred and Secular in Pre-Industrial German Society' in R. W. Scribner, *Popular Culture and Popular*

- Movements in Reformation Germany* (London: The Hambledon Press, 1987), pp. 1-16. Susan M. Felch, 'The Development of the English Prayer Book', in Maag, Witvliet eds., pp. 132-161. Maria Crăciun, 'Traditional Practices: Catholic Missionaries and Protestant religious practices in Transylvania', in Parish, Naphy eds., pp. 75-93.
- 26 Davis, pp. 322-331. Carlo Ginzburg, 'Religioni della classi popolari', *Quaderni Storici* 41 (1979). Carlo Ginzburg, *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980). William A. Christian, *Person and God in a Spanish Valley* (New York, London: Seminar Press, 1972). William Christian, *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (Princeton: Princeton University Press, 1981).
- 27 David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989). Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: University Press, 1972), pp. 29-108. Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001).
- 28 Best defined as a status group or a privileged community, the Saxons of Transylvania benefited from a distinctive ecclesiastical organization even during the Middle Ages. The free provostship of St Ladislaus was directly affiliated to the archbishopric of Esztergom, while as a consequence of the *Andreanische Freibrief* of 1224 congregations were allowed to elect their own priests. András Kubinyi, 'Plebános valszátatok és egyházközségi önkormányzat a középkori magyar országon' in *Aetas* (1991-1992), pp. 24-26. O. Wittstock, 'Die Genossenschaftskirche der siebenbürger Sachsen vor der Reformation', *Kirche im Osten* 17 (1974), pp. 156-162. This distinctive status and specific religious culture were reinforced during the sixteenth century, when the Saxons adopted Lutheranism as a community.
- 29 'Reformatio Ecclesiae Coronensis ac totius Barcensis provinciae (Coronae MDXLIII) in Oskar Netoliczka ed., *Johannes Honterus ausgewählte Schriften. In Auftrage des Ausschusses zur Errichtung des Honterusdenkmals in Kronstadt* (Hermannstadt, 1896), pp. 11-29. 'Reformatio Ecclesiarum Saxonicarum in Transylvania Coronae 1547' in Georg Daniel Teutsch ed., *Urkundenbuch der Evangelischen Landeskirche in Siebenbürgen* vol. 1 (Hermannstadt, 1862), pp. 6-36. 'Articuli in Synodo pastorum saxonicarum Cibinii anno 1557 die 13 jan conclusi' in Georg Daniel Teutsch ed., *Urkundenbuch der Evangelischen Landeskirche in Siebenbürgen*, vol. II (Hermannstadt, 1883), pp. 3-7. 'Acta publica sinodii cibinii celebratae die 25 nov ani 1565' in Teutsch ed., *Urkundenbuch*, II, pp. 101-109.
- 30 For urban iconoclasm see Hieronymus Ostermayer, 'Chronik' in G. Joseph Kemény ed., *Deutsche Fundgruben der Geschichte Siebenbürgens* (Klausenburg, 1839), pp. 27-29. *Chronicon-Fuchsio-Lupino-Oltardinum*

- sive *Annales Hungarici et Transsilvanici* (Coronae, 1847), pp. 53-54. For the survival of religious art in village churches see István Wesselényi, *Sanyáru világ. Napló 1703-1708*, II in Lajos Demény, András Magyari eds., (Bukarest: Kryterion, 1985), p. 502. Maria Holban ed., *Călători străini despre Țările Române*, vol. II (București, Editura Științifică, 1972), p. 430. In Movile (Hundertbücheln, Szászhalom) a panel of the altarpiece dedicated to St Valentine was later used as a door to one of the storage towers. Juliana Fabritius Dancu, *Cetăți țărănești săsești din Transilvania* (Sibiu: Revista Transilvania, 1983), fol. 17.
- 31 Maria Crăciun, 'Iconoclasm and Theology in Reformation Transylvania. The Iconography of the Polyptych of the Church in Biertan' in *Archiv für Reformationsgeschichte/Archive for Reformation History* 95 (2004), pp. 61-97. Maria Crăciun, 'Rural Altarpieces and Religious Experiences in Transylvania's Saxon Communities' in Heinz Schilling, István György Tóth eds., *Religion and Cultural Exchange in Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), pp. 191-220, especially 212-214. Sergiusz Michalski, 'Inscriptions in Protestant Paintings and in Protestant Churches' in Arja Leena Paavola ed., *Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts* (Helsinki: University Press, 1996), pp. 34-47.
- 32 An analysis of the frequency with which the episodes are depicted highlights the fact that the 'Crucifixion' is the most frequently represented composition (on 14 altarpieces, on 9 altarpieces with eight-episode cycles). It is also a composition which as an iconic type is the subject of the central panel in both Prejmer (Tartlau, Prázsmár) and Sibiu. Other frequently depicted episodes are the 'Flagellation' (13 altarpieces, 11 of the narrative group), the 'Crowning with Thorns' (11 altarpieces, 10 of the narrative group) the 'Agony in the Garden of Gethsemane' (10 altarpieces, 9 of the narrative group) the 'Arrest' (9 altarpieces, 9 of the narrative group) the 'Hearing' (8 altarpieces, 7 of the narrative group), 'Ecce Homo' (8 altarpieces, 8 of the narrative group), the 'Bearing of the Cross' (9 altarpieces, 9 of the narrative group). Finally, there are some episodes, which appear quite often, although not necessarily in the narrative sequence discussed: the 'Lamentation' and the 'Last Supper' (which appear in 6 altarpieces but only once and twice in the narrative group respectively) and the 'Resurrection', which is present in 5 altarpieces, but only three times in the narrative group. The 'Descent from the Cross' and the 'Entombment' are only present on two altarpieces, and only the 'Entombment' appears in the narrative cycle. Several episodes, some of them part of the events of the Holy Week ('Christ Taking Leave of his Mother', the 'Washing of the Feet of the Apostles', the 'Mocking of Christ', the 'Disrobing of Christ', 'Rast Christi' and the 'Washing of the Hands of Pontius Pilate'), only appear once on various altarpieces. Events following the Death and Resurrection of Christ are also rarely depicted (the 'Three Marys at the Grave', the 'Doubting Thomas', the 'Resurrected Christ

- Appearing to the Virgin', 'Christ Appearing to the Apostles on the Road to Emmaus', the 'Ascension' and the 'Descent of the Holy Spirit').
- 33 Charles Harrison, 'The Arena Chapel: patronage and authorship' in Diana Norman ed., *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. II Case Studies (New Haven and London: Yale University Press, 1995), pp. 83-103.
- 34 Vasile Drăguț, 'Picturile murale din biserica evanghelică din Mălâncrav' in *Studii și Cercetări de Istoria Artei* 14 (1967), pp. 79-94. Due to the impact of the Reformation and its iconophobia, which led to a number of Transylvanian churches being whitewashed, too little of the Passion cycle has survived to give a clear idea of the narrative sequence, but there seem to have been cycles in Ghelnița [Gelence] (14th century), Vlaha [Magyarfenes] (14th century), Chileni [Kilyénfalva] (15th century), Suseni [Marosfalfalu, Pränzdorf] (15th century), Vișta [Magyarvista] (15th century), Sighișoara [Schässburg, Segesvár] (15th century), Cisnădie [Heltau, Nagydisznód] (15th century), Rîșnov [Rosenau, Barcarozsnyó] (1500), Ocna Sibiului [Salzburg, Vizakna] (1522), Dîrlos [Durles, Darlac] (1535-1544), Vasile Drăguț, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania (Considerații generale și repertoriu pe teme)* (București: Editura Academiei RSR, 1972), pp. 68-69.
- 35 Alexander Sturgis, 'Eight Scenes from the Small Passion' in Gabriele Finaldi, *The Image of Christ* (London: Yale University Press, 2000), pp. 140-143. Among the artists dealing with the subject, we must mention the Master E.S. (1450-1467), Martin Schongauer (c. 1450-1491) and Albrecht Dürer (1471-1528), who produced three series of Passion prints. The more extensive treatment of the Passion is provided by the so-called 'Small Passion' (1509-1511), which comprises 37 prints. The 'Large Passion' (1511) consists of 12 full-page woodcuts, while the 'Engraved Passion' (1507-1512) has 15 separate scenes. The variety and number of scenes suggests that there was no standard way of dividing the Passion narrative. An early Netherlandish Passion, printed in 1457, contains almost all the episodes depicted in Dürer's 'Small Passion' from the 'Last Supper' onwards and includes two additional ones. The closest German precedent to the 'Small Passion' in number, choice and treatment of scenes is a Passion series by Hans Schäufelein, published in 1507, to accompany Ulrich Pinder's *Speculum Passionis*.
- 36 Diana Norman, 'A noble panel: Duccio's Maestà' in Norman ed., pp. 57-59.
- 37 Jaroslav Pešina, *Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450-1550* (Prague: Artia, 1956), pp. 230-233.
- 38 Gyöngy Török, *Zu Fragen der skulpturelen Ausstattung des Altars der Hl. Elizabeth in Kaschau*, in Hartmut Krohm, Eike Oellermann eds, *Flügelaltäre des späten Mittelalters. Internationales Colloquium Münsterstadt, 1990 Staatliche Museen in Berlin Preussischer Kulturbesitz* (Berlin, 1992), pp. 157-166.

- 39 German altarpieces produced in Nürenberg tended to combine Marian and Christocentric iconography in order to express doctrines related to redemption and the incarnation that made it possible. For examples see: Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürenberg 1350-1550* (Königstein im Taunus: Hans Köster Verlagsbuchtragung, 1993). For instance, the Marian and Passion altarpiece produced in Nürenberg, Cat. No. 67, p. 218. None of the altarpieces in Kärnten discussed by Otto Demus include such a cycle on the exterior of the wings. Otto Demus, *Die Spätgotischen Altäre Kärntens* (Klagenfurt: Verlag des Geschichtsvereins für Kärnten, 1991).
- 40 Pešina, p. 288.
- 41 They are found on the Bishop altarpiece in L'ubica (Leibic) [1521], the high altar in Armășeni (Csíkmenaság) [1543], the high altar in Lelicieni (Chíkszentlélek) [1510], the altar in Hrabušovic (Kaposzfalva) [1516-1520], the Coronation of the Virgin altar in Spišská Kapitula (Szepeshely, Zipser Kapitel) [1499]. Gyöngyi Török ed., *Gotikus szárnyasoltárok a középkori Magyarországon* (Budapest: Kossuth Kiadó, Magyar Nemzeti Galéria, 2005), pp. 80, 84, 85, 8, 102, 106, 107.
- 42 The Virgin altarpiece in Liptovsky Ondrej nad Vahom (Liptószentandrás) [1480], the altarpiece in Liptovská Mara (Liptószentmária) [1450-1460], the altarpiece in L'ubica (Leibic) [1521], the St Martin and St John altar in Doval's 1520, the Christ Altar in Bardejov (Bártfa, Bartfeld) [1480-1490]. Török ed., *Gotikus*, pp. 30-37, 40-41, 72.
- 43 A history of the Dominicans written before 1269 by Gérard de Frachet reveals that, in their cells, the monks had before their eyes images of the Virgin and her Crucified son, so that while reading, praying and sleeping they could look upon them and be looked upon by them with the eyes of compassion. Hans Belting, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion* (New Rochelle, New York: Aristide D. Caratzas, 1981), p. 57.
- 44 Anne Winston Allen, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998), pp. 73-79.
- 45 Winston Allen, pp. 16-33. Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close Up in Fifteenth century Devotional Painting*, (Beukenlaan: Davaco Publishers, 1984), pp. 16-19. Sixten Ringbom, 'Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety' *Gazette des Beaux Arts*, 13 (1969), p. 159. Van Os, *The Art of Devotion*, pp. 10-28, 50-60, 104-129, 136-150. Hamburger, *Nuns as Artists*, pp. 80-100. Hamburger, *The Visual and the Visionary*, pp. 111-148, pp. 149-190. Roger Wieck, *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art* (New York: George Braziller, 1997), p. 18.
- 46 Hamburger, *The Visual and the Visionary*, pp. 111-148.

- 47 André Vauchez, *Laity in the Middle Ages. Religious Belief and Devotional Practices* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993), pp. 111-114.
- 48 Winston Allen, pp. 66, 80, 136.
- 49 Wieck, p. 22.
- 50 Winston Allen, pp. 27, 38, 79, 118. Hamburger, *Nuns as Artists*, pp. 63-79.
- 51 Winston Allen, pp. 31-64.
- 52 Doris Kutschback, *Albrecht Dürer, Die Altäre* (Stuttgart, Zürich: Belser Verlag, 1995), p. 88. Another relevant example is Adriaen Isenbrandt, 'Our Lady of Seven Sorrows' (1518-1535).
- 53 Wieck, pp. 22, 82-85.
- 54 Winston Allen, pp. 37-38.
- 55 Wieck, pp.22-23, 40, 90, 99.
- 56 The placement of the altar in the chancel makes the iconography of the altarpiece accessible to both clergy and laity. This has been discussed in detail for Duccio's *Maestà*. See Norman, pp. 70-71.
- 57 Wieck, pp. 86-87.
- 58 James Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative* (Kortrijk: Van Ghemment Publishing Company, 1979), pp. 44-50, pp. 50-54, pp. 68-76, pp. 96-99, pp. 132-145, pp. 163-164.
- 59 Cund, Șoroștin, Sibiu, Hălchiu, Mediaș.
- 60 Șoroștin, Hălchiu, Sibiu, Dupuș, Mediaș.
- 61 Șoroștin, Sibiu, Dupuș, Prejmer.
- 62 Cund, Șoroștin, Hălchiu, Sibiu, Mediaș.
- 63 Marrow, pp. 83-94.
- 64 Marrow, pp. 167-170. Gabriele Finaldi, 'Christ on a Cold Stone', in Finaldi ed., p. 120.
- 65 Cund, Șoroștin, Hălchiu, Sibiu, Dupuș.
- 66 Cund, Șoroștin, Sibiu, Dupuș.
- 67 Marrow, pp. 6-11, pp. 19-26.
- 68 Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 2-22, 47-73, 168.
- 69 Barbara Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (New York: Harper and Row, 1984). Henk van Os, *Sieneese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function* (Groningen: Bouma Boekhuis, 1984). Judith Berg Sobré, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain (1350-1500)*, (Columbia: University of Missouri Press, 1989). Michael Baxandall, *The Limewood*

- Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven and London: Yale University Press, 1980). Lynn F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- 70 Donald L. Ehresmann, 'Some observations on the Role of the Liturgy in the Early Winged Altarpiece' in *The Art Bulletin* 64/3 (1982), p. 368. Bernhard Decker, 'Reform within the cult image: the German winged altarpiece before the Reformation' in Peter Humfrey, Martin Kemp eds., *The Altarpiece in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 92-93.
- 71 Caterina Limentani Viridis, Mari Pietrogiovanna, *Gothic and Renaissance Altarpieces* (London: Thames and Hudson, 2002), p. 27. Decker, pp. 92-101.
- 72 Alessandro Nova, 'Hangings, Curtains and Shutters in Sixteenth-Century Lombard Altarpieces' in Eve Borsook, Fiorella Superbi Giofreddi eds, *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design* (Oxford: Clarendon Press, 1994), p. 186.
- 73 Shirley Neilsen Blum, *Early Netherlandish Triptychs. A Study of Patronage* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969), p. 42. She provides and analyses a number of examples, such as the 'Bladelin Triptych' of Rogier van der Weyden (pp. 14-20), the 'Last Judgement Triptych' of the same artist (p. 42), the 'Portinari Triptych' of Hugo van der Goes (pp. 80-82).
- 74 Molly Teasdale-Smith, 'The Use of grisaille as a Lenten observance' in *Marsyas*, VIII (1959), pp. 43-54. Decker, p. 101. Lynn F. Jacobs, 'The Triptychs of Hieronymus Bosch' in *Sixteenth Century Journal* XXXI/4 (2000), pp. 1009-1012, 1020- 1022.
- 75 Brigitte Corley, *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500* (Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2000), plate 62.
- 76 Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk* (VCH Acta humaniora), pp. 235-236. p. 254. Carl Linfert, *Hieronymus Bosch* (New York: Harry N. Abrams Publishers, 1989), pp. 22-23. Jacobs, 'The Triptychs', pp. 1033-1034, pp.1037-1039.
- 77 Eamon Duffy, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400-1580* (New Haven and London: Yale University Press, 1992), pp. 24-30.
- 78 *Ars Hungarica. A Pictorial History of Art in Hungary* (Budapest: Corvina, 1993), fig. 61.
- 79 Today this Crucifix is in Eremitu (Nyaradremete) on the main altar of the church. Denes Rádocsay, *A középkori Magyarország faszabrai* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), p. 204.
- 80 Duffy, p. 25. Jacqueline E. Jung, 'Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches' in *The Art Bulletin*, LXXXII/4 (2000), p. 628.

- 81 Gustav Seiwert, 'Das älteste hermannstädter Kirchenbuch', in *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, (1873), p. 356.
- 82 Duffy, p. 111.
- 83 Gabrile Finaldi, 'Praying the Passion', in Finaldi ed., pp. 133-134.
- 84 Wieck, p. 40.
- 85 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 6, p. 108.
- 86 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 105.
- 87 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 33, p. 104.
- 88 Joseph Herl, *Worship Wars in Early Lutheranism. Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict* (Oxford: University Press, 2004), pp. 8-10.
- 89 Bryan D. Spinks, 'Evaluating Liturgical Continuity and Change at the Reformation: a Case Study of Thomas Müntzer, Martin Luther, and Thomas Cranmer' in Swanson ed., pp. 155-158.
- 90 Nischan, 'Elevation', p. 6.
- 91 Gordon, pp. 141-148.
- 92 See Lescaplier's account in Holban, vol. II, p. 430. Spinks, p. 159.
- 93 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. I, p. 32.
- 94 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 5.
- 95 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 105.
- 96 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 107, p. 108, p. 166. Spinks, p. 164.
- 97 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 167.
- 98 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 167.
- 99 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 167.
- 100 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 167.
- 101 Helen Parish, William G. Naphy, 'Introduction', in Parish, Naphy eds., pp. 1-4. Jean Delumeau, 'Les réformateurs et la superstition' *Actes du Colloque L'Admiral de Coligny et son temps* (Paris, 1974), pp. 451-487. Keith Thomas, *Religion and the Decline of Magic* (London: Penguin Books, 1971). Davis, p. 321.
- 102 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 187-188.
- 103 Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 190.
- 104 Nischan, 'Fractio Panis', pp. 17-19. Spinks, pp. 159-160.
- 105 *Articuli de praecipuis Christianae religionis capitibus 10 June 1578*, in Teutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 224.
- 106 Nischan, 'Ritual', p. 149. Nischan, 'Fractio Panis', p. 28. In simple terms, this doctrine states that the divine attributes of Christ's nature – his omnipotence, omniscience and omnipresence – are communicated to his human nature.
- 107 Crăciun, 'Rural Altarpieces' *passim* argues that confessional identity centered on views of the Eucharist was expressed through the preservation of Eucharistic imagery on altarpieces invested with new correct meanings. Maria Crăciun, 'Reforming Church Space: Altarpieces and Their Functions

- in Early Modern Transylvania' in *Church History and Religious Culture* 87/1 (2007), pp. 1-28 considers the relationship between these artifacts and the ritual context that framed them, while assessing their ability to shape different patterns of piety and a new confessional identity. For the relation between church furnishings and confessional identity, see Maria Crăciun, 'The Construction of Sacred Space and the Confessional Identity of the Transylvanian Lutheran Community' in Evelin Wetter ed., *Formierung des konfessionellen Raumes in Ostmitteleuropa* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008), pp. 97-124.
- 108 Nischan, 'Ritual' p. 145, p. 158. Bodo Nischan, 'Becoming Protestants: Lutheran Altars or Reformed Communion Tables?' in Maag, Witvliet eds., p. 104.
- 109 Nischan, 'Ritual', p. 157. Nischan, 'Fractio Panis', p. 18.
- 110 Deutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, , p. 34, p. 67.
- 111 Deutsch, *Urkundenbuch*, vol. I, p. 33.
- 112 Deutsch, *Urkundenbuch*, vol. I, p. 34. p. 69.
- 113 Deutsch, *Urkundenbuch*, vol. I, p. 69.
- 114 Broadhead, p. 124.
- 115 Herl, p. 6.
- 116 Davis, p. 325.
- 117 Thomas, pp. 146-147.
- 118 Christian, *Local religion*, chapters 5-6.
- 119 Davis, p. 335.
- 120 Deutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 105. Bodo Nischan, 'Demarcating Boundaries: Lutheran Pericopic Sermons in the Age of Confessionalization', in Nischan, pp. 205-208.
- 121 Deutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 172.
- 122 Deutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 205.
- 123 Deutsch, *Urkundenbuch*, vol. II, p. 209.

BIBLIOGRAPHY

- Ars Hungarica. A Pictorial History of Art in Hungary* (Budapest: Corvina, 1993).
- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford: University Press, 1972).
- Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven and London: Yale University Press, 1980).
- Belting, Hans, *The Image and Its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion* (New Rochelle, New York: Aristide D. Caratzas, 1981).
- Berg Sobré, Judith, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain (1350-1500)*, (Columbia: University of Missouri Press, 1989).
- Borsook, Eve, Fiorella Superbi Giofreddi eds, *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design* (Oxford: Clarendon Press, 1994).
- Broadhead, Philip, '“One heart and one soul”: The Changing Nature of Public Worship in Augsburg 1524-1548' in Swanson ed., pp. 119-127.
- Burke, Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (London: Reaktion Books, 2001).
- Bynum, Caroline Walker, 'The Body of Christ in the Later Middle Ages. A Reply to Leo Steinberg' in Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books, 1992), pp. 79-118.
- Bynum, Caroline Walker, 'Women Mystics and Eucharistic Devotion in the Thirteenth Century' in *Fragmentation and Redemption*, pp. 119-150.
- Bynum, Caroline Walker, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion* (New York: Zone Books, 1992).
- Bynum, Caroline Walker, *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (Berkeley: University of California Press, 1982).
- Christensen, Carl C., *Art and the Reformation in Germany* (Athens, Ohio: Ohio University Press, 1979).
- Christensen, Carl C., 'Reformation and Art' in Steven Ozment ed., *Reformation Europe: A Guide to Research* (St Louis: Center for Reformation Research, 1982), pp. 249-270.
- Christensen, Carl C., *Princes and Propaganda: Electoral Saxon Art in the Reformation* (Sixteenth Century Essays and Studies, 1992).
- Christian, William A., *Person and God in a Spanish Valley* (New York, 1972).
- Christian, William, *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (Princeton: Princeton University Press, 1981).
- Chronicon-Fuchsio-Lupino-Oltardinum sive Annales Hungarici et Transsilvanici* (Coronae, 1847).
- Crăciun, Maria, 'Iconoclasm and Theology in Reformation Transylvania. The Iconography of the Polyptych of the Church at Biertan' in *Archiv für*

- Reformationsgeschichte/Archive for Reformation History* 95 (2004), pp. 61-97.
- Crăciun, Maria, 'Rural Altarpieces and Religious Experience in Transylvanian Saxon Communities' in Heinz Schilling, István György Tóth eds., *Religion and Cultural Exchange in Europe* (Cambridge: Cambridge University Press), forthcoming.
- Crăciun, Maria, 'Traditional Practices: Catholic missionaries and Protestant religious practices in Transylvania', in Helen Parish, William G. Naphy eds., *Religion and Superstition in Reformation Europe* (Manchester: Manchester University Press, 2002), pp. 75-93.
- Decker, Bernhard, 'Reform within the cult image: the German winged altarpiece before the Reformation' in Peter Humfrey, Martin Kemp eds., *The Altarpiece in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), pp. 90-105.
- Delumeau, Jean, 'Les réformateurs et la superstition' *Actes du Colloque L'Admiral de Coligny et son temps* (Paris, 1974), pp. 451-487.
- Demus, Otto, *Die Spätgotischen Altäre Kärntens* (Klagenfurt: Verlag des Geschichtsvereins für Kärnten, 1991).
- Derbes, Anne, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).
- Dillenberger, John, *Images and Relics. Theological Perceptions and Visual Images in Sixteenth century Europe* (Oxford: Oxford University Press, 1999).
- Dixon, C. Scott, 'Popular Beliefs and the Reformation in Brandenburg-Ansbach' in Bob Scribner, Trevor Johnson eds., *Popular Religion in Germany and Central Europe 1400-1800* (London: Macmillan, 1996), pp. 119-139.
- Dixon, C. Scott, 'Rural resistance, the Lutheran pastor, and the territorial church in Brandenburg Ansbach-Kulmbach, 1526-1603' in Pettegree ed., pp. 85-112.
- Drăguț, Vasile, 'Picturile murale din biserica evanghelică din Mălâncrav' in *Studii și Cercetări de Istoria Artei* 14 (1967), pp. 79-94.
- Drăguț, Vasile, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania (Considerații generale și repertoriu pe teme)* (București: Editura Academiei RSR, 1972).
- Duffy, Eamon, *The Stripping of the Altars. Traditional Religion in England 1400-1580* (New Haven and London: Yale University Press, 1992).
- Eire, Carlos M., *War Against the Idols. The Reformation of Worship from Erasmus to Calvin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986).
- Ehresmann, Donald L., 'Some observations on the Role of the Liturgy in the Early Winged Altarpiece' in *The Art Bulletin* 64/3 (1982), pp. 359-369.
- Fabritius Dancu, Juliana, *Cetăți țărănești săsești din Transilvania* (Sibiu, Revista Transilvania, 1983).
- Finaldi, Gabriele, *The Image of Christ* (London: Yale University Press, 2000).

- Finaldi, Gabriele, 'Christ on a Cold Stone', in Finaldi, p. 120.
- Freedberg, David, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago: The University of Chicago Press, 1989).
- Ginzburg, Carlo, 'Religioni della classi popolari', *Quaderni Storici* 41 (1979).
- Ginzburg, Carlo, *The Cheese and the Worms. The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980).
- Gordon, Bruce, 'Transcendence and Community in Zwinglian Worship: the Liturgy of 1525 in Zurich' in Swanson ed, pp. 128-150.
- Hamburger, Jeffrey, *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany* (New York: Zone Books, 1998).
- Hamburger, Jeffrey. F., *Nuns as Artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1997).
- Haigh, Christopher, 'Historiographical Review. The Recent Historiography of the English Reformation', in *Historical Journal*, pp. 995-1007.
- Harris, Linda, *The Secret Heresy of Hieronymus Bosch* (Edinburgh: Floris Books, 1995, 2002).
- Harrison, Charles, 'The Arena Chapel: patronage and authorship' in Diana Norman ed., *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. II Case Studies (New Haven and London: Yale University Press, 1995), pp. 83-103.
- Heal, Bridget, 'Images of the Virgin Mary and Marian Devotion in Protestant Nürenberg' in Helen Parish, William G. Naphy eds., *Religion and Superstition in Reformation Europe* (Manchester: Manchester University Press, 2002), pp. 25-47.
- Herl, Joseph, *Worship Wars in Early Lutheranism. Choir, Congregation, and Three Centuries of Conflict* (Oxford: University Press, 2004).
- Holban, Maria, ed., *Călători străini despre Țările Române*, vol. II (București, Editura Științifică, 1972).
- Honée, Eugène, 'Image and Imagination in the medieval culture of prayer: a historical perspective' in Henk van Os ed., *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500* (London: Merrell Holberton, 1994), pp. 157-174.
- Humfrey, Peter, Martin Kemp eds., *The Altarpiece in the Renaissance* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- Hutchinson, Jane Campbell, *Albrecht Dürer. A Biography* (Princeton: Princeton University Press, 1990).
- Jacobs, Lynn F., *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380-1550. Medieval tastes and Mass Marketing* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- Jacobs, Lynn F., 'The Triptychs of Hieronymus Bosch' in *Sixteenth Century Journal* XXXI/4 (2000), pp. 1009-1041.

- Jung, Jacqueline E., 'Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches' in *The Art Bulletin*, LXXXII/4 (2000), pp. 623-657.
- Karant-Nunn, Susan C., *The Reformation of Ritual. An interpretation of early modern Germany* (London: Routledge, 1997).
- Kemény, Joseph ed., *Deutsche Fundgruben der Geschichte Siebenbürgens* (Klausenburg, 1839).
- Kingdon, Robert, 'Worship in Geneva Before and After the Reformation', in Karin Maag, John D. Witvliet eds., *Worship in Medieval and Early Modern Europe. Change and Continuity in Religious Practice* (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2004), pp. 41-62.
- Koerner, Joseph Leo, *The Reformation of the Image* (London: Reaktion Books, 2004).
- Kubinyi, András, 'Plebános valsztátok és egyházközségi önkormányzat a középkori magyar országon' in *Aetas* (1991-1992), pp. 24-26.
- Kutschback, Doris, *Albrecht Dürer, Die Altäre* (Stuttgart, Zürich: Belser Verlag, 1995).
- Lane, Barbara, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting* (New York: Harper and Row, 1984).
- Limentani Virdis, Caterina, Mari Pietrogiovanna, *Gothic and Renaissance Altarpieces* (London: Thames and Hudson, 2002).
- Linfert, Carl, *Hieronymus Bosch* (New York: Harry N. Abrams Publishers, 1989).
- Maag, Karin, 'Change and Continuity in Medieval and Early Modern Worship: The Practice of Worship in the Schools' in Maag, Witvliet eds. pp. 119-129.
- Maag, Karin, John D. Witvliet eds., *Worship in Medieval and Early Modern Europe. Change and Continuity in Religious Practice* (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2004).
- Marijnissen, Roger H. *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk* (VCH Acta humanioara).
- Marrow, James, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred metaphor into Descriptive Narrative* (Kortrijk: Van Ghemment Publishing Company, 1979).
- Michalski, Sergiusz, *The Reformation and the Visual Arts. The Protestant Image Question in Western and Eastern Europe* (London, New York: Routledge, 1993).
- Michalski, Sergiusz, 'Inscriptions in Protestant Paintings and in Protestant Churches' in Arja Leena Paavola ed., *Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual Arts* (Helsinki: University Press, 1996), pp. 34-47.
- Morrall, Andrew, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg* (Aldershot: Ashgate, 2001).

- Netoliczka Oskar, ed., *Johannes Honterus ausgewählte Schriften. In Auftrag des Ausschusses zur Errichtung des Honterusdenkmals in Kronstadt* (Hermannstadt, 1896), pp. 11-29.
- Neilsen Blum, Shirley, *Early Netherlandish Triptychs. A Study of Patronage* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969).
- Nischan, Bodo, 'The Elevation of the Host in the Age of Confessionalism: Adiaphoron or Ritual Demarcation?' in Bodo Nischan, *Lutherans and Calvinists in the Age of Confessionalism* Variorum (Aldershot: Ashgate, 1999), pp. 1-27.
- Nischan, Bodo, *Lutherans and Calvinists in the Age of Confessionalism* Variorum (Aldershot: Ashgate, 1999).
- Nischan, Bodo, 'The Exorcism Controversy and Baptism in the Late Reformation', in Nischan, pp. 31-50.
- Nischan, Bodo, 'Ritual and Protestant Identity in Late Reformation Germany' in Nischan, pp. 142-158.
- Nischan, Bodo, 'Becoming Protestants: Lutheran Altars or Reformed Communion Tables?' in Maag, Witvliet eds., pp. 84-114.
- Nischan, Bodo, 'Demarcating Boundaries: Lutheran Pericopic Sermons in the Age of Confessionalization', in Nischan, pp. 199-216.
- Norman, Diana, 'A noble panel: Duccio's Maestà' in Norman ed., pp. 57-59.
- Norman, Diana ed., *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280-1400*, vol. II Case Studies (New Haven and London: Yale University Press, 1995).
- Nova, Alessandro, 'Hangings, Curtains and Shutters in Sixteenth-Century Lombard Altarpieces' in Eve Borsook, Fiorella Superbi Giofredi eds, *Italian Altarpieces 1250-1550. Function and Design* (Oxford: Clarendon Press, 1994), pp. 177-200.
- Panofsky, Erwin, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (Princeton: Princeton University Press, 1955).
- Parish, Helen, William G. Naphy, 'Introduction', in Parish, Naphy eds, pp. 1-24.
- Parish, Helen, William G. Naphy eds., *Religion and Superstition in Reformation Europe* (Manchester: Manchester University Press, 2002).
- Pešina, Jaroslav, *Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450-1550* (Artia,), pp. 230-233.
- Pettegree, Andrew, 'The clergy and the Reformation: from 'devilish priesthood' to new professional elite' in Andrew Pettegree ed., *The reformation of the parishes. The ministry and the Reformation in town and country* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1993), pp. 1-21.
- Price, David, *Albrecht Dürer's Renaissance: Humanism, Reformation and the Art of Faith* (Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 2003).

- Rádocsay, Denes, *A középkori Magyarország faszabrai* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967).
- Ringbom, Sixten, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close Up in Fifteenth century Devotional Painting* (Beukenlaan: Davaco Publishers, 1984).
- Ringbom, Sixten, 'Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety' *Gazette des Beaux Arts*, 13 (1969), pp. 159-170.
- Rublack, Ulinka, 'Female Spirituality and the Infant Jesus in Late Medieval Dominican Convents' in Scribner, Johnson eds., pp. 16-37.
- Scribner, Bob, *For the Sake of Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation* (Oxford: University Press, 1994).
- Scribner, Bob, 'Cosmic Order and Daily Life: Sacred and Secular in Pre-Industrial German Society' in R. W. Scribner, *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany* (London: The Hambledon Press, 1987), pp. 1-16.
- Scribner, Bob, 'Popular Piety and Modes of Visual Perception in Late Medieval and Reformation Germany' in *The Journal of Religious History*, (1989), pp. 448-469.
- Spinks, Bryan D., 'Evaluating Liturgical Continuity and Change at the Reformation: a Case Study of Thomas Müntzer, Martin Luther, and Thomas Cranmer' in R. N Swanson ed., *Continuity and Change in Christian Worship* (Rochester: Boydell Press, 1999), pp. 151-171.
- Strauss, Gerald, *Luther's House of Learning. Indoctrination of the Young in the German Reformation* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978).
- Strauss, Walter L., *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer* (New York: Dover Publications, 1972).
- Strieder, Peter, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550* (Königstein im Taunus: Hans Köster Verlagsbuchtragung, 1993).
- Sturgis, Alexander, in Gabriele Finaldi, *The Image of Christ* (London: Yale University Press, 2000), pp. 140-143.
- Swanson R.N., ed., *Continuity and Change in Christian Worship* (Rochester: Boydell Press, 1999).
- Teasdale-Smith, Molly, 'The Use of grisaille as a Lenten observance' in Marsyas, VIII (1959), pp. 43-54.
- Teutsch, Georg Daniel ed., *Urkundenbuch der Evangelischen Landeskirche in Siebenbürgen* vol. 1 (Hermannstadt, 1862).
- Teutsch, Georg Daniel ed. *Urkundenbuch der Evangelischen Landeskirche in Siebenbürgen*, vol. II (Hernmannstadt, 1883).
- Thomas, Keith, *Religion and the Decline of Magic* (London: 1971).
- Török, Gyöngy, *Zu Fragen der Skulpturelen Ausstattung des Altars der Hl. Elizabeth in Kaschau*, in Hartmut Krohm, Eike Oellermann eds, *Flügelaltäre des späten Mittelalters. Internationales Colloquium Münsterstadt, 1990*

- Staatliche Museen in Berlin Preussischer Kulturbesitz* (Berlin, 1922), pp. 157-166.
- Turner, Victor, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (London, Routledge and K. Paul, 1969).
- Turner, Victor, Edith Turner, *Image and Pilgrimage in Christian Culture. Anthropological Perspectives* (Oxford, Blackwell, 1978).
- van Os, Henk, *Sienese Altarpieces 1215-1460. Form, Content, Function* (Groningen: Bouma Boekhuis, 1984).
- Vauchez, André, *Laity in the Middle Ages. Religious Belief and Devotional Practices* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1993).
- Wesselényi, István, *Sanyáru világ. Napló 1703-1708*, II in Lajos Demény, András Magyari eds., (Bukarest: Kryterion, 1985).
- Wieck, Roger, *Painted Prayers: The Book of Hours in Medieval and Renaissance Art* (New York: George Braziller, 1997).
- Winston Allen, Anne, *Stories of the Rose. The Making of the Rosary in the Middle Ages* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1998).
- Wislocki, Marcin, 'Ort und Rolle vorreformatorischen Tradition in protestantischen Pommern in 16. und 17. Jahrhundert. Ein Beispiel von Adaptationen mittelalterliche Altäre' in *Zeitschrift für Ostmitteleuropaforschung* 47 (1998), pp. 345-370.
- Wislocki, Marcin, *In the Service of the Lutheran Faith: Protestant Art in the Duchy of Pomerania* PhD Dissertation, Wroclaw, 2001.
- Wittstock, O., 'Die Genossenschaftskirche der siebenbürger Sachsen vor der Reformation', *Kirche im Osten* 17 (1974), pp. 156-162.
- Zemon Davis, Natalie, 'From Popular Religion to Religious Culture' in Ozment ed., pp. 329-330.



ȘTEFAN GHENCIULESCU

Né en 1972 à Bucarest

Docteur en urbanisme, Université d'Architecture et d'Urbanisme « Ion Mincu »
de Bucarest (UAUIM), 2004

Thèse : *Identité, continuité, modernité dans le cadre urbain et territorial. Deux
études de cas : Bucarest et la Suisse*

Lecteur à la Chaire *Bases du projet d'architecture* de l' Université
d'Architecture et d'Urbanisme « Ion Mincu » de Bucarest

Rédacteur en chef de la revue «Arhitectura», publication de l'Union des
Architectes de Roumanie (fondée en 1906)

Boursier de la fondation Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr, Zug, Suisse (2002 –
2003)

Professeur invité à l'École d'Architecture Saint-Luc de Wallonie Liège, Belgique
(1998)

Professeur invité à l'École polytechnique de Karlsruhe, Allemagne (1999)

Professeur invité à l'Université Catholique de Louvain, Belgique (2005)

Articles et études parues dans des revues d'architecture ou des sciences
humaines

23 projets d'architecture, de design et d'urbanisme

Directions principales de recherche : l'identité urbaine et ses mécanismes ;
l'étude et l'analyse comparée des cultures et des formes urbaines en Europe et
en Orient ; les avatars et les variantes de la modernité ; la pédagogie du projet
architectural

BUCAREST : LA TRANSPARENCE DU TISSU. UNE DISCUSSION SUR LES LIMITES ET L'HABITATION

Entre la ville verte et le grand village

Difficile de trouver une ville plus éclectique et dissonante que Bucarest. Partout des sauts d'échelle, un mélange global de styles et d'époques, dont les seuls fragments unitaires semblent être les ensembles uniformes de l'ère socialiste, brutalement superposés à la ville précédente. Pourtant, on reconnaît à cette ville qui semble se réinventer à chaque génération un trait caractéristique (au moins en ce qui concerne la zone centrale) : même pour ces pires détracteurs, Bucarest reste « une ville verte ». Cette image n'est pas due aux parcs et jardins publics, leur surface par rapport au territoire urbain global n'étant pas plus importante que dans la majorité des grandes villes européennes. En fait, il s'agit de la visibilité de la végétation des cours privées. La perméabilité du tissu ancien est la raison de cette image dont les connotations ne sont pas que positives. L'étalon pour la lecture des villes (pour les professionnels comme pour la société en général) reste la ville occidentale. Dans cette logique, l'urbanité véritable signifie obligatoirement des fronts continus, l'occupation du terrain en régime isolé ou semi-isolé restant l'apanage du monde rural ou suburbain. La présence structurelle de ces types dans la zone centrale est une des raisons principales du puissant cliché de l'urbanité impure de Bucarest. Cette image d'un grand village qui commence à ressembler un peu à une vraie ville au XIX^{ème} siècle (et encore, dans certaines zones seulement) est une des plus profondément enracinées. Elle apparaît dans les récits sur la ville avant-moderne du XVII^{ème} et du XVIII^{ème} siècle, mais aussi dans la perception de celle moderne des derniers 200 ans, en continuant jusqu'à présent. En outre, elle a toujours servi comme argument pour les transformations radicales.

Pourtant, si on va au-delà de l'image superficielle, l'urbain suppose en premier lieu la concentration et la complexité des activités et aussi une haute densité des constructions par rapport aux autres types d'établissements. Des caractéristiques fonctionnelles typiquement urbaines ne peuvent être contestées ni au Bucarest avant-moderne, ni à ces évolutions ultérieures. Au niveau de la forme, les quartiers apparemment banlieusards, voire ruraux de la ville de l'entre-deux-guerres montrent au regard plus attentif un degré d'occupation du terrain tout à fait comparable à celui des zones centrales des villes occidentales. La différence réside surtout dans les nombreuses dilatations de l'espace public et les nombreuses zones semi-publiques ou semi-privées, dans le mode d'implantation des bâtiments et dans la profusion des espaces et éléments-tampon entre l'extérieur et l'intérieur, qui donnent de la profondeur au tissu urbain.

Ce sont là des caractéristiques assez intuitives, dont l'omniprésence semble les désigner comme support d'une identité de la ville. Toutefois, il reste à démontrer qu'il ne s'agit pas seulement d'une rémanence rurale, disparaissant lentement au cours de l'évolution historique. Si on veut parler d'une spécificité, il ne suffit pas de l'énoncer ; il faut essayer une approche plus rigoureuse, trouver les moyens pour analyser cette structure, la mettre à côté d'autres types de culture urbaine. Une telle analyse pourrait l'encadrer peut-être dans un contexte historique (prenant en compte des longues durées) et la comparer avec la lecture d'autres exemples, sans rapport apparent avec Bucarest. L'identité urbaine, comme forme particulière d'identité sociale, n'est pas seulement définie par la forme ou par les activités sociales, mais aussi par les relations entre ces catégories. Définir un mode de construire la ville à travers l'histoire devrait nous aider à mieux comprendre l'évolution sociale. Enfin, il faudrait discuter dans quelle mesure ces caractéristiques sont encore pertinentes aujourd'hui, et, si le cas donné, de quelle manière elles représentent un modèle pour le projet architectural et urbain.

Objectifs et hypothèses de recherche. La transparence du tissu comme expression d'une culture de l'habiter

L'objectif principal de ma recherche est de déterminer s'il y a une spécificité urbaine de Bucarest basée sur cette profondeur du tissu énoncée plus haut. Des caractéristiques comme les variations de l'espace

public, les relations des bâtiments avec les parcelles et entre eux, les espaces intermédiaires dans le cadre de ces bâtiments sont toutes plus ou moins connues et acceptées dans le monde des architectes roumains¹. L'hypothèse est que ces éléments structurent ensemble une image urbaine, celle-ci exprimant un *mode particulier d'habiter*. Dans cette hypothèse, aux frontières plus fermes d'autres cultures urbaines correspondent dans le cas de Bucarest une multitude de couches, une transition complexe entre des univers spatiaux différents. Les superpositions et les interpénétrations définissent une grande variété d'espaces intermédiaires et de zones d'articulation entre le public et le privé, entre l'extérieur et l'intérieur, transformant les limites en lieux. La période d'études choisie s'étend du début du XIXème siècle (époque où commence la modernisation urbaine et où on commence à avoir des documents beaucoup plus précis) jusqu'à présent.

Pour une lecture rigoureuse de ce phénomène, il est nécessaire d'établir *un concept fédérateur* et ensuite *une méthode de recherche*. D'une part, il faut conjuguer l'analyse de la forme urbaine (sur les espaces de la ville, les relations entre les constructions individuelles et l'ensemble, le parcellaire etc.) avec celle qui se concentre sur l'objet architectural. D'autre part, une discussion sur des aspects de l'identité ne pourrait se résumer à une analyse de la forme physique, sans prendre en compte l'espace social et culturel. J'essaie ici de suivre une démarche qui part de la morphologie urbaine et architecturale, mais se référant à la notion générale d'habiter, avec ses aspects sociologiques, anthropologiques etc.

C'est pour cette raison que le deuxième objectif de l'étude est en fait de construire un modèle de recherche, et de l'appliquer au cas de Bucarest. Le concept proposé, que je crois, comme il sera expliqué plus tard, préférable à ceux d'ouverture, espace intermédiaire, porosité etc., est celui de « *transparence virtuelle* », *définie comme une qualité essentielle de la culture de l'habiter bucarestois*. Il est repris par les théoriciens Colin Rowe et Robert Slutzky, qui l'ont défini dans leur essai « *Transparence réelle et virtuelle* »² de 1995 devenu classique. Dans cet ouvrage, le concept est appliqué aux œuvres d'architecture ; je vais essayer de le reprendre et de l'appliquer pour l'analyse des espaces de l'habiter urbain. Comme il s'agit de structurer un nouveau modèle de recherche et comme le concept d'origine est assez particulier et peu connu, je vais présenter d'abord la base théorique : le contexte général, et, où s'inscrit ma démarche, son opportunité, l'aire d'application et la méthodologie.

La grille d'analyse ainsi définie sera ensuite appliquée au cas de Bucarest. En dehors de jeter un autre regard sur une culture urbaine, la démarche essaye aussi de construire une approche au caractère assez général pour pouvoir servir dans d'autres contextes.

La ville transparente. Une discussion sur les limites et l'habiter

Que signifie en fait la « transparence virtuelle » ? Pour ceci, je crois qu'il serait utile de nous rappeler la définition familière du mot « transparence ». Utilisons le Larousse :

TRANSPARENCE n.f. Propriété de ce qui est transparent. Fig. Parfaite accessibilité de l'information dans les domaines qui regardent l'opinion publique.

TRANSPARENT, E adj. (lat. *trans*, au-delà de, et *parens*, apparaissant). 1. Qui, se laissant aisément traversé par la lumière, permet de distinguer nettement les objets à travers son épaisseur. 2. Fig. a. Dont le sens se laisse deviner, saisir aisément. *Allusion transparente*. b. Qui a un fonctionnement clair pour quiconque, que l'on ne cherche pas à dissimuler à l'opinion. *Des affaires publiques transparentes*.

Il s'agit donc, au sens propre, d'une qualité de certaines choses (objets ou milieux) et, au sens figuré, de clarté, évidence, limpidité, de ce qui n'est pas caché, d'une *transmission directe*. Pourtant, ce sens figuré qui nous est si familier, ne se superpose pas si parfaitement au sens propre. La transparence tient fondamentalement de l'intermédiation. L'objet ou le milieu en cause laisse percevoir, plus ou moins ce qui est derrière, voir dedans. Pour donner un exemple très banal, le fait de se trouver dans une chambre et de voir par la fenêtre en verre ce qui se passe dehors dans la rue, signifie que, dans notre perception, se superposent deux mondes spatiaux complètement différents, l'intérieur de la maison et le territoire extérieur. Donc, pas vraiment de transmission directe, mais intermédiaire. La vue à travers les objets transparents (d'ailleurs, il n'existe pas de transparence complète) devient en fait une *entre-vue*. Cette interprétation semble peut-être un peu forcée, mais elle s'apparente au concept du diaphane de la pensée classique et médiévale (concept qui précédait

celui du transparent), qui définit un milieu qui lie les choses les unes aux autres et qui ouvre les portes de la réception et de la compréhension, sensible comme intelligible³. Sur ces deux acceptions – *l'intermédiation* et *la continuité* – se base ma démarche.

Le texte fondateur du concept de transparence virtuelle est dû à Gyorgy Kepes, artiste et théoricien de la modernité. Dans son livre apparu en 1944 « *The Language of Vision* »⁴, qui essaye de définir ce qui caractérise l'art moderne par rapport à celui des époques antérieures, Kepes parle très bref de la « transparence » de la peinture moderne – en l'occurrence du cubisme et des courants apparentés. Cette qualité les différencierait de la peinture traditionnelle, dans laquelle, indifféremment du style et de l'époque, les figures et le fond gardent leur intégrité. Je me permets de citer la partie essentielle du texte :

Transparence et interpénétration réciproque

Quand deux ou plusieurs figures se superposent et quand chacune d'entre-elles revendique pour elle-même la partie commune, nous nous trouvons devant une contradiction des dimensions spatiales. Pour trouver la solution à cette contradiction, il nous faut admettre l'existence d'une nouvelle qualité optique. Les figures sont douées de transparence, ce qui signifie qu'elles peuvent s'interpénétrer réciproquement, sans s'annuler d'un point de vue optique. Mais la transparence possède beaucoup plus que cette qualité optique ; elle implique une ordonnance spatiale plus large. La transparence signifie la perception simultanée de plusieurs couches spatiales. L'espace fluctue continuellement. La position des figures reçoit un sens ambivalent, étant donné que chacune de ces figures apparaît tantôt comme la plus proche, tantôt comme la plus éloignée.

Pas de clarté donc dans ce cas particulier, mais de l'ambiguïté et plusieurs valences. L'analogie se fait par rapport aux objets transparents réels, qui peuvent être perçus comme tels, permettant en même temps la perception d'autres objets. Les figures montrées ici sont en réalité réciproquement transparentes. La « fluctuation » de ces figures qu'on perçoit comme appartenant à des systèmes d'ordonnement différents confère une ambiguïté structurelle à ces œuvres d'art. Il faut bien distinguer la transparence du désordre – nous avons là une ambiguïté contrôlée, qui se greffe sur une hiérarchie.

Kepes ne fait qu'énoncer brièvement cette acception. Ceux qui ont construit une théorie partant de là et l'ont appliquée à l'architecture ont

bien été Colin Rowe et Robert Slutzky dans leur ouvrage de 1995 déjà cité - « Transparency : Literal and phenomenal ». La grande difficulté reconnue par les auteurs réside dans la reprise du concept de la peinture – où la transparence n'est que représentation – pour l'architecture, où la transparence existe en réalité. Parler là de transparence virtuelle semble assez difficile et s'oppose à un bon sens primaire. Mais Rowe et Slutzky voulaient définir la complexité fondamentale des conceptions spatiales modernes, en distinguant entre une *transparence littérale* des grands pans vitrés (un symbole du modernisme pour la plupart) et la *transparence phénoménale* (la traduction par « virtuelle » paraît plus pertinente pour les langues latines) ou *transposée* comme mode de composition. En effet, si les grandes surfaces vitrées des boîtes en verre, réduites trop souvent la modernité, permettent la perception des espaces de l'extérieur vers l'intérieur et réciproquement, ces éléments gardent leur intégrité et leur apparence monovalente. Pour cette raison, l'utilisation extensive du verre ne permettrait pas l'analogie avec les peintures cubistes. Les auteurs ont comparé dans ce sens la richesse des interpénétrations et des ordonnancements dans les œuvres de Le Corbusier avec la rigidité et les limites fermes des bâtiments qui ne sont transparents qu'à ce premier degré (comme le célèbre siège du Bauhaus construit par Walter Gropius).

L'apparente contradiction du sens évident du terme et d'une perception générale assez figée sur le modernisme a fait que ce texte, quoique très connu, n'ait pas réussi à introduire un nouveau paradigme d'analyse. Le seul à avoir pratiquement interprété le concept a été le professeur Bernhard Hoesli, dans les commentaires aux différentes republications de l'ouvrage cité et dans son activité didactique à la Polytechnique de Zürich. Le développement dû à Hoesli réside surtout dans l'usage de la transparence virtuelle comme élément d'analyse formelle ouvertement anhistorique et appliquée non seulement aux œuvres du modernisme du XXème siècle, mais à l'architecture de partout et de toutes les époques. La possibilité de lectures multiples et l'interpénétration spatiale ne supposent plus les principes et les matériaux modernes. L'étape suivante est le transfert de l'idée de l'architecture vers la lecture et le projet des espaces urbains. Le concept de « ville dialogique » introduit par Hoesli décrit la ville comme un ensemble continu d'espaces et de masses construites se trouvant dans une stricte interdépendance. Des types d'espace, comme les niches, les cours intérieures, les passages ou les portiques peuvent être perçues comme appartenant simultanément aux bâtiments et au tissu

urbain, dans une logique de la continuité dans laquelle l'espace général du territoire, celui extérieur de la ville et celui intérieur des bâtiments font partie du même milieu⁵.

Sur les traces de Bernhard Hoesli, je me permettrais de discuter un peu les sens du terme « espace physique ». Un premier niveau serait celui de l'espace contenu, total, universel, sans forme, à caractère plutôt mathématique. Le monde dans lequel nous vivons représente un système d'espaces découpés dans cet espace homogène et infini. L'espace architectural n'est pas tant un milieu ou une portion de territoire géographique, qu'un « objet » défini matériellement, avec une forme particulière. Cette définition peut résider dans l'occupation d'une portion de l'espace général avec différents éléments (pensons par exemple à l'emplacement d'une maison dans une plaine ; par ce geste nous définissons son espace entourant et le faisons perceptible). La deuxième modalité, qui donne à l'espace une forme pratiquement aussi tangible que celle d'un volume, est de définir l'espace par la construction des limites. Celles-ci ne sont pas des lignes abstraites : par exemple, les parois d'une chambre, avec leurs ouvertures, proportions et matériaux, où l'ensemble des façades des bâtiments qui délimitent et donnent le caractère d'une rue ou d'une place.

Dans ce sens, je définirais la transparence virtuelle comme un mode particulier de définir les limites, dans lequel les frontières se spatialisent, se transformant de frontières linaires en frontières profondes. Les limites deviennent espaces, qui appartiennent simultanément à des systèmes différents. Je crois qu'on peut alors parler de transparence, en fait des espaces transparents, dans le cas de du « parthénon » ou dans celui de « l'engawa » entourant les maisons traditionnelles japonaises.

C'est en partant de ces sens du terme transparence que j'essaie de construire un modèle d'analyse des espaces urbains et architecturaux et de leur articulation. Comme Rowe et Slutzky, dans ses textes (d'ailleurs, peu nombreux), Hoesli a préféré illustrer un ensemble d'idées par un nombre d'exemples relevant et de montrer qu'on peut parler dans ces cas précis de transparence virtuelle. Si nous acceptons qu'il s'agit là de caractéristiques qui ne sont pas le propre d'une culture ou d'une époque historique, et qui décrivent des aspects fondamentaux, il nous faut trouver une méthode pertinente de lire de façon systématique ces phénomènes, en appliquant une série de critères d'analyse.

Bien sûr, l'utilisation du terme transparence comporte le risque permanent de confusion avec le sens propre du mot. D'ailleurs, dans beaucoup de cas, c'est une transparence littérale qui permet l'émergence de celle virtuelle. Pourtant, je le crois plus fertile pour une analyse sur Bucarest (et pas seulement) que d'autres termes, comme par exemple ouverture, espace intermédiaire ou porosité. L'espace intermédiaire – fétichisé comme élément spécifique de l'architecture roumaine – est beaucoup trop lié à l'objet architectural et ne couvre donc la gamme des possibilités. Il en va de même pour celui, beaucoup plus à la mode, de porosité : s'il décrit assez bien un type de limite qui se spatialise, il ne suggère pas l'entrecouplement, la superposition des systèmes. Ni celui d'ouverture, qui me paraît le plus proche ne se réfère du tout à l'ambiguïté qui caractérise si fortement les exemples donnés et la forme urbaine de Bucarest. La maison hollandaise typique, avec sa façade complètement vitrée relève d'un type entièrement différent d'ouverture que celle balkanique ou roumaine, avec si peu de fenêtres, mais dotées de la grande véranda qui ouvre la maison sur l'extérieur. De même, on appelle urbanisme ouvert les principes de planification modernistes, en comparaison avec une la ville traditionnelle compacte et fermée. Mais ce modèle, comme on le voit à Brasilia et dans bien de quartiers de logements réalisés à l'Ouest comme à l'Est, propose un espace total, homogène, dans lequel flottent des objets isolés et clairement définis. Aucune ambiguïté, aucune articulation, mais un contraste très ferme entre les volumes et l'espace, entre les objets et le fond.

Il faut rappeler ici que la transparence ne devrait être confondue avec le désordre. Nous parlons d'une complexité et d'une ambiguïté contrôlées. Les éléments suivent un ordre compositeur principal (le parcellaire et l'alignement d'une rue ou la volumétrie essentielle d'une construction) mais permettent en même temps plusieurs lectures. Au lieu de la logique du « comme ceci ou comme cela » nous sommes tout simplement dans celle du « comme ceci mais aussi comme... ».

La deuxième idée essentielle de la démarche théorique, et qui justifie le sous-titre « une discussion sur les limites et l'habiter » est d'essayer d'aller au-delà des implications strictement morphologiques. Tant Rowe et Slutzky comme Hoesli ont choisi de lire les formes architecturales et urbaines en tant que systèmes autonomes, sorties de leur contexte social et historique. Or, il me semble que cet acte humain essentiel qui est l'habiter signifie toujours la construction d'un centre, mais aussi (et

peut-être surtout) la construction des limites. Limites non pas dans le sens d'un état vers lequel on tend, mais dans celui des frontières, de circonscription d'un lieu, d'interface entre les territoires. Je me permets donc de considérer la transparence d'un tissu urbain comme l'expression physique d'un mode d'habiter. L'une de ces catégories qui ressort de la plupart des exemples données jusqu'ici est l'interface entre l'intérieur et l'extérieur. L'autre serait celle de la relation entre le public et le privé. Il est très nécessaire de discuter un peu ces deux termes. Le public et le privé ne représentent pas deux catégories opposées que d'un point de vue strictement légal. Dans la pratique de l'habiter, il y a dans chaque culture des nuances de privatisation de l'espace public (public, semi-public, semi-privé) – un cul-de-sac est autrement public qu'un grand boulevard – et de l'espace privé – l'espace sous l'auvent, le hall et le séjour sont des espaces privés avec de différents degrés de contamination par le public⁶. Ces superpositions et cette gradation ont toujours existé lors de l'aménagement de l'espace par une communauté. Mais la façon dont on négocie les transitions est très liée à la forme et à la question des limites. C'est encore un point où cette compréhension de la transparence me paraît très fertile.

Instrumentaliser le concept de transparence virtuelle. Une méthode

Pour synthétiser, la transparence virtuelle d'un tissu urbain est un état d'organisation du territoire pour lequel des éléments peuvent se lire comme appartenant simultanément à plusieurs systèmes d'ordonnancement (intérieur – extérieur, public – privé). Le degré de transparence résulte non seulement du type de ces éléments, mais aussi de la façon dont ceux-ci se combinent dans un système complexe. Pour qu'on puisse parler de transparence d'un lieu particulier ou d'une culture urbaine, il faut que cette qualité dépasse les styles et s'inscrive dans une durée historique. L'analyse du phénomène devrait permettre la lecture synchronisée des passages entre ces deux catégories fondamentales : de l'extérieur vers l'intérieur et du public au privé, donc la façon particulière de conjuguer l'intimité et l'exposition, l'individuel et le collectif.

Comment passer d'un constat ou d'une hypothèse à une analyse proprement-dite ? D'autant que la transparence en soi ne saurait être

l'apanage d'une culture urbaine particulière – elle apparaît à certains degrés pour tous les cas et à toutes les époques. Pour qu'on puisse affirmer que la transparence donne une identité à un cas particulier, il faudrait déceler la nature de ces éléments, leur présence systématique et les types de combinaison qui ont comme résultat, dans un temps historique, cette identité. Il ne faut pas se faire des illusions : comme pour d'autres qualités de l'espace urbain et architectural, la transparence ne peut être mesurée d'une façon absolument précise et objective. L'analyse sera toujours moins quantitative que qualitative, dans une logique du « plutôt ».

La méthode proprement-dite réside dans la définition de trois paliers où se manifeste la transparence. Ce sont là des découpages d'analyse, qui, en réalité, se superposent en une image globale. Cette décomposition a pour but de permettre une lecture plus rigoureuse, une présentation des résultats et une comparaison des sujets. La succession des trois paliers suit en même temps une logique de trois catégories de passages : de l'échelle urbaine à celle de l'objet architectural, du public au privé et de l'extérieur à l'intérieur.

- Le premier palier est celui des différences qui apparaissent dans le cadre de l'espace public, donnant à celui-ci un caractère plus privé : dilatations des voies, excroissances, poches ou alvéoles spatiales.
- À un second niveau, qui articule la ville et l'architecture, la transparence apparaît suite au mode d'implantation des bâtiments sur les parcelles : entailles dans les fronts construits, retraits de l'alignement, la position et la forme des cours. Ces opérations peuvent déterminer des espaces qui sont privés, mais ouverts sur l'espace public, participant ainsi visuellement à tous les deux systèmes.
- Le troisième palier est constitué par les espaces intermédiaires entre l'extérieur et l'intérieur dans le cadre des bâtiments : avancées et retraits partiels, balcons, loggias, portiques, bow-windows ; dans cette catégorie peuvent entrer aussi des éléments décoratifs, quand ceux-ci sont plus fortement articulés par rapport au volume principal, déterminant ainsi des couches spatiales (corniches, profils de toute sortes etc.).

Ces paliers déterminent une *grille d'analyse* qui serait appliquée à une aire de recherche définie – une ville ou une culture urbaine particulière, en fait à des études de cas significatifs. Il s'agit d'illustrer sur des plans des

ensembles urbains, choisir les zones de transparences selon les trois paliers et d'essayer d'en comprendre la logique. Cette analyse morphologique à base de plans et des informations supplémentaires doit obligatoirement se faire pour des situations successives du même territoire. Si on veut parler d'identité, la *perspective diachronique* est indispensable : on décrit ainsi non un état, mais un procès, les permanences et les évolutions d'un mode d'habiter au cours d'une période historique. L'analyse sera mise en contexte : elle sera mise en rapport avec l'histoire urbaine de l'étude de cas et les exemples seront comparés à d'autres de la même période, mais se situant en dehors de l'aire d'étude.

Le problème majeur réside, d'après moi, dans l'articulation de cette analyse spatiale avec les phénomènes sociaux. Dans quelle mesure la transparence se lie-t-elle à certaines pratiques et comment décrire cette interdépendance ? Si nous acceptons le principe que le moyen de définir les limites caractérise une culture de l'habitat, je verrais pratiquement deux possibilités :

La première consisterait tout simplement dans l'offre du résultat pour des recherches ultérieures. De même que le concept a été transféré de la peinture moderne à l'architecture moderne, de là à l'architecture et la ville en général, et, par ce que j'essaie de faire, à une méthode d'analyse, on pourrait envisager une étape suivante, dans laquelle les résultats et les hypothèses seraient utilisés par des recherches provenant d'autres disciplines, qui, par leur nature, analysent les faits sociaux mieux que je ne le pourrais jamais. Dans cette variante, les conclusions resteraient à l'état d'hypothèses, éventuellement mises en rapport avec des études déjà existantes dans le domaine des sciences humaines⁷.

La deuxième possibilité est liée à l'idée de la perspective diachronique. Si on décrit un procès, il est plus facile, au moins pour certains moments, de lier l'évolution spatiale de l'évolution sociale. Des changements forts dans la transparence du tissu peuvent être ainsi liés à des ruptures dans le plan des formes sociales.

La transparence à Bucarest

Nous avons énoncé en bref au début de cet ouvrage quelques éléments qui semblent montrer une transparence du tissu bucarestois. La profusion des entailles dans les fronts construits, des retraits et des espaces entre les

bâtiments et des éléments-tampon entre l'intérieur et l'extérieur paraissent suggérer cette qualité. La période dans laquelle ce phénomène se manifeste dans sa vraie ampleur, est celle de la modernité, du début du XIX^{ème} siècle à l'avènement du régime communiste à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Nous étudierons aussi les évolutions pendant l'époque socialiste (1947-1989) et des dernières 15 années.

Si profondeur du tissu il y a, dans quelle mesure elle serait autre chose qu'une rémanence rurale, disparaissant de plus en plus avec le développement de la ville ? Pour répondre à cette question, il est utile de jeter un regard sur la ville avant-moderne, comme elles nous est montrée par les quelques bâtiments survivants, les images d'époque et le premier plan topographique rigoureux, celui rédigé par le majeur Borroczyński en 1856. Le Bucarest de cette époque ne paraît trop différent, du point de vue de la morphologie essentielle, de la majorité des villes balkaniques. Les espaces civiques proprement-dits manquent, la ville s'agglutine autour de plusieurs pôles représentés par les principales églises. Au découpage net entre l'urbain et le rural si typique du monde occidental s'oppose ici un mélange déconcertant entre ces deux mondes. Ceci est dû essentiellement au fait que, pendant le XVII^{ème} et le XVIII^{ème} siècle les fortifications, qui n'étaient pas agréées par les sultans, disparaissent complètement. La ville a ainsi pu se développer librement. Nous distinguons une zone centrale très dense, d'où partent des artères principales construites d'une manière tout aussi intense, et entre lesquelles s'étendent des morceaux de tissu quasiment rural, avec des concentrations locales autour des églises paroissiales ou des monastères. Pas un grand village ou un assemblage de villages donc, comme le veut le cliché, mais un mélange d'urbain et de rural. Pourtant, même dans les zones denses nous distinguons des dilatations de l'espace de la rue qui déterminent des zones à caractère différent, des retraits et des crevasses dans la masse bâtie qui altèrent le découpage net entre le public et le privé ou entre les constructions et l'espace libre. Cette dilution se continue par les vérandas ouvertes (*cerdac*) ou fermées par des vitrages (*geamlîc*), par les bow-windows et les avancées du toit qu'on voit dans les gravures d'époque.

Je crois qu'on peut voir dans cet effort de négocier les limites dans les conditions d'une haute densité une hypostase avancée de l'évolution du territoire urbain dans la période moderne. La modernisation urbaine à Bucarest jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale n'a pas été celle des grandes opérations ; elle s'est concentrée sur la restructuration d'un

territoire existant, le remplacement de l'ancien fonds bâti et la densification, suivant les différents règlements, et il semble que l'on ait réinventé en permanence des nouveaux moyens de créer la transparence. Il est presque impossible de cerner la part exacte de ce qui est volonté – des autorités ou des professionnels – ou tradition, permanence et commande sociale. La rectification des voies et espaces publics est affaire de la municipalité et des planificateurs. Pourtant, le fait que les alvéoles et excroissances des rues spécifiques à la ville ancienne sont ordonnées ou remplacées par des innombrables applications des modèles occidentaux, mais d'un caractère semblable – squares accolés à la rue ou culs-de-sac – semble indiquer un certain type de pratique de l'espace public. Si on se réfère aux autres paliers, qui concernent la construction sur sa parcelle, il est intéressant de voir comme l'évolution des types anciens et des modèles importés agencent la transparence. La maison-wagon, de loin, le type le plus fréquent de la fin du XIX^{ème} et du début du XX^{ème} siècle est un des symboles de la ville, à son origine dans la maison isolée sur son terrain, caractéristique autant pour la campagne que pour la partie périphérique des villes. La densification du tissu et le morcellement parcellaire qui a engendré des lots très étroits et profonds, aurait du avoir comme conséquence « logique » le passage à la maison entre mitoyens. Par contre, celle-ci est très rare ; les maisons arrivent jusqu'à la rue, il est vrai, puis se collent à une extrémité et laissent libre une cour, par laquelle se fait l'entrée dans la maison. Il n'y a donc pas d'avant-cour et d'arrière-cour, comme dans les lotissements anglais, par exemple, mais des cours profondes qui laissent percevoir jusqu'au fond de l'îlot et établissent un filtre entre l'espace de la rue et celui de la maison, privé et intérieur⁸. Le résultat, encore très caractéristique pour la zone centrale autour du centre médiéval – une morphologie en peigne, avec un tressage de lanières de constructions et d'espaces libres.

Même dans les opérations nouvelles, suivant clairement les modèles occidentaux on peut remarquer cette qualité. Les beaux quartiers de type ville-jardin du nord de la ville sont en fait très fortement construits. Les villas sont si proches les unes des autres, qu'il s'ensuit une image qui n'est pas vraiment suburbaine, la perception oscillant entre celle des objets isolés et celle d'un alignement interrompu régulièrement. Quant aux types architecturaux, il faut noter que les maisons en bande sont extrêmement rares, même pour les logements sociaux. La densité nécessaire est obtenue soit par de maisons couplées, soit par un type très fréquent pour le Bucarest

de l'entre-deux-guerres, la villa urbaine isolée ou couplée, abritant deux, trois ou quatre appartements : on renonce au privilège du jardin individuel pour garder l'espace intermédiaire entre soi et les autres. Je vais discuter les manières d'obtenir de la transparence dans les conditions du centre, où la contiguïté devient obligatoire à cause des règlements et des conditions économiques, dans le cadre des études de cas choisis⁹.

Cette complexité ne s'atrophie pas vraiment que dans les grandes opérations de l'époque socialiste. Je ne crois pas qu'il s'agisse là seulement des nouvelles données de la production (la préfabrication industrielle et la non-existence de concurrence qui ne favorisent pas la richesse et la complexité de solutions), mais, en premier lieu, de la disparition de la négociation complexe entre le public et le privé spécifiques aux sociétés traditionnelles et modernes libérales. L'état comme pouvoir totalitaire, unique financier et exécutant a déterminé une prééminence absolue de l'espace public (celui privé étant pratiquement réduit à celui des appartements) et une société qui n'intervenait pratiquement plus dans la production de l'espace qu'on lui imposait. La médiation, la complexité et l'articulation ne devenaient tout au plus des problèmes techniques et professionnels. Ces aspects et ceux visant la période d'après 1989 pour chaque étude de cas et dans les conclusions.

La grille d'analyse sera appliquée, dans un essai de lecture diachronique, à trois exemples que je crois représentatifs pour l'évolution urbaine et architecturale entre 1800 et 1940, mais aussi pour les 15 dernières années, et qui montrent aussi des aspects du paradigme de l'époque socialiste. Il s'agit d'une portion de la Calea Victoriei, une des axes essentielles autant pour la ville ancienne que pour celle moderne, d'un fragment du boulevard Magheru – le fier axe d'une modernité ambitieuse d'avant la guerre, et d'une partie de la rue des Plantes (*strada Plantelor*), située dans une zone qui, il y a 150 ans, tenait autant de l'urbain que du rural et qui aujourd'hui est en plein centre-ville.

Calea Victoriei, entre la rue Câmpineanu et le boulevard Elisabeta

Calea Victoriei est une des plus vieilles rues de Bucarest et une des plus importantes – c'était d'ailleurs l'axe principal avant la percée du boulevard Magheru. Toutes les couches de l'histoire de la ville s'y trouvent. Même

s'il a souffert des nombreuses rectifications à l'époque moderne, le tracé tortueux est assez semblable à l'ancien. Le spécifique de son espace est bien connu et plus accentué que pour toute autre rue de Bucarest : des poches d'espace, des dilatations et des rétrécissements qui déterminent un balancement permanent entre la logique spatiale d'une rue – uniforme et directionnelle et celle d'un assemblage d'espaces de type semi-public ou de places. Le segment choisi, qui comporte des habitations mais aussi des programmes publics est, à mon avis, représentatif. Les alvéoles sont marquées en gris clair (premier palier), les passages qui ouvrent les cours intérieures sur la rue, les portiques et les auvents dans une nuance plus foncée ; les loggias, les retraits de l'alignement aux niveaux supérieurs qui forment des terrasses et les balcons appartiennent au troisième palier. Il est intéressant de comparer la situation dans le plan Borroczyński à celle d'aujourd'hui : bien que ces pulsations de l'espace public soient présentes à l'époque avant-moderne, il ne s'agit pas vraiment d'une inertie d'une structure traditionnelle. La majorité de ces situations apparaissent à l'époque moderne, montrant plutôt l'évolution dans des nouvelles conditions de densité et en adaptant des modèles résolument occidentaux, d'une philosophie de l'occupation du territoire.

Les interventions de l'après-guerre sont minimales : un immeuble d'appartements qui reprend une parcelle existante et un hôtel qui date de 2004 qui délimite la placette ouverte sur la rue devant le théâtre de l'Odéon. Par contre, le bel et très bucarestois espace vers la rue Câmpineanu a disparu : la démolition après 1945 du Théâtre National n'a laissée qu'un terrain vague déstructuré qui sera rempli prochainement par une opération immobilière sans caractère urbain ou architectural.

Le boulevard Magheru, fragment entre la rue Arthur Verona et l'immeuble Ciclop

Le boulevard Magheru a été percé dans les années 30, époque d'un développement urbain sans précédent et d'un enthousiasme généralisé pour le modernisme. Il s'agit d'un axe complètement nouveau et qui a généré une très intense occupation du territoire. Il n'y a aucun élément stylistique ou typologique d'origine roumaine : l'axe vient de la grande tradition parisienne du XIX^{ème}, les plans suivent les typologies métropolitaines de fin de siècle modernisées, et l'architecture est, à part

quelques intrus néo-classiques ou du style néo-roumain, homogène et moderniste : volumes simples, fenêtres et balcons en bande, toits-terrasse (ou avec une très petite pente imitant le toit-terrasse). La densité a fait que les cours intérieures, comme on les voit à Budapest et souvent à Paris ont été soit transformées en cours de lumière pour les fonctions annexes soit ouvertes vers la rue. Dans ce dernier cas, assez fréquent, des zones de transparence sont créées, qui appartiennent autant à l'immeuble qu'à la rue. Elles travaillent ensemble avec les élargissements du boulevard et avec le troisième palier, constitué par les très complexes espaces intermédiaires. Il paraît que l'extrême densité, donc la très petite surface libre à l'extérieur et les voisinages très proches, se sont concentrés sur la plus petite aire possible le maximum de filtres, qui s'enchaînent et se superposent : balcons, loggias (souvent en continuation), terrasses obtenues par les retraits de l'alignement, mais aussi des éléments de décoration. Le souci esthétique de créer une image moderniste, même si la structure et le volume de base sont plus conventionnels a déterminé des petites avancées de la façade qui donnent l'image de bandeaux horizontaux et aussi des rebords profonds pour renforcer cette image ; il résulte une peau extérieure avec une texture profonde, créant ainsi des minces couches d'espace sur la façade.

Le boulevard Magheru est un des peu nombreux ensembles urbains dans lequel les interventions de l'après-guerre ont respecté la structure existante (alignements, hauteurs de corniche et aussi une architecture qui se revendique de la modernité). Mais les nouvelles conditions d'occupation du terrain (libération forcée et construction d'un seul coup et non pas achat et remplacement successif, puis construction par promotion individuelle suivant les règlements comme dans le régime libéral d'avant) ont déterminé un appauvrissement de la transparence : ce sont des barres simples, sans retraits ou avancée et qui ne s'articulent que fort peu au tissu existant. Les interventions des dernières 15 années – fermetures de balcons et terrasses surtout – opacifient les fronts et détruisent l'image de l'ensemble.

La rue des Plantes, entre les rues Mântuleasa et Sf. Ștefan

Il s'agit d'une rue relativement nouvelle de Bucarest, située dans la zone centrale, près de la Calea Moșilor et du boulevard Pache Protopopescu.

Comme on le voit dans le plan Borroczyn, vers 1860, la zone, très proche du centre historique, avait pourtant un caractère pratiquement rural, avec quelques maisons éparpillées et l'église Mântuleasa marquant le début de la zone urbanisée. La majorité des maisons de la portion choisie est construite vers la fin du XIX^{ème} et le début du XX^{ème} siècle – maisons-wagon ou villas isolées ; il y a des interventions des années 20 et 30, obéissant aux règlements respectifs, de style moderniste ou néo-roumain. Enfin, au début des années 70 quatre immeubles R + 7 ont été construites, dont l'échelle et le mode d'implantation détonnent avec le reste du quartier. Tout ça fait de la rue un exemple représentatif pour la zone centrale en dehors du centre historique proprement-dit. Les caractéristiques morphologiques originelles et les transformations de la période de transition sont marquées sur deux plans différents.

Le premier palier – celui des différenciations dans le cadre de l'espace public – n'est pas représenté ici. En échange, la transparence issue du mode d'implantation des bâtiments paraît très importante : la construction en profondeur, l'ouverture vers la rue et la grande proximité des immeubles définissent des espaces intermédiaires fort bien contournés ; l'accès se fait toujours par la cour, même si les constructions sont alignées à la rue. On voit bien dans cette étude de cas, que certaines caractéristiques de l'implantation ne sont pas seulement des rémanences d'un passé péri-urbain ou liés à des styles et époques, mais survivent dans des constructions qui sont tout, sauf d'origine rurale ou balkanique : les villas des années 20 ou les immeubles de rapport des années 30.

Dans le plan de la rue, seulement l'espace autour des immeubles des années 70 reste blanc. On voit ici très bien la différence entre l'ouverture, dans le sens de l'urbanisme ouvert – des objets isolés dans un espace uniforme – et la transparence. Point de superposition ou d'articulation ici, mais une collision de deux systèmes : les quatre constructions ne définissent aucun espace positif, mais seulement des zones résiduelles, qui sont fort peu capables d'engendrer la transparence.

Le palier de l'implantation est soutenu par celui des espaces intermédiaires des bâtiments, marqués en gris plus foncé et présents dans tous les exemples : balcons, retraits, auvents et loggias qui s'entrecoupent avec les cours, mais aussi la décoration introduisant une peau profonde entre les corps des maisons et l'espace extérieur. Pour ce dernier palier, l'analyse graphique des plans montre ces limites : la même teinte marque des espaces fort différents, des fois dans le cadre d'une seule maison. Mais

différencier encore plus les teintes et montrer leur superposition rendrait la lecture pratiquement impossible. Il faut alors choisir des exemples significatifs de la zone choisie et marquer cette structure complexe en détail.

Le second plan montre, toujours sans entrer dans le détail, les tendances à opacifier d'après 1989. L'action la plus simple et la plus fréquente est de fermer les clôtures filigranes en fer forgé avec des plaques en tôle ou alors les remplacer avec des murs en béton. Bien sûr, ces mesures agissent au niveau de la transparence littérale. Mais, en bloquant la continuité entre la rue et les cours, ces dernières perdent de leur qualité d'espace intermédiaire, les limites plus fortes changent leur caractère, et la profondeur des fronts s'atrophie. Il en va de même pour la fermeture des balcons dans les quatre immeubles socialistes, quasi-totale à Bucarest, qui transforme ceux-ci en espaces intérieurs. Enfin, le dernier type d'intervention, et le plus violent, est représenté par les nouvelles constructions, qui expriment parfaitement le désir de fermer et de cacher.

Conclusions. Vers une culture de l'opacité

Comme il a été dit plus haut, aucun des éléments qui donnent de la transparence virtuelle à l'espace urbain bucarestois n'est vraiment spécifique à celui-ci. Ce que j'ai essayé de démontrer est que le concept de transparence virtuelle peut être utilisé dans l'analyse des tissus urbains, et qu'une présence nombreuse d'éléments qui assurent cette qualité sur divers paliers et surtout leur imbrication dans une structure plus complexe peuvent aider à définir une culture urbaine dans l'occurrence, Bucarest. Après avoir appliqué la grille d'analyse à Bucarest, il apparaît que la transparence est décelable comme trait morphologique structurel dans tous les trois exemples, qui représentent des situations urbaines très différentes. Ce sont le degré et les moyens par lesquels se réalisent la continuité, le passage complexe entre l'espace public et privé et entre l'extérieur et l'intérieur qui changent, mais la qualité essentielle est gardée et développée au cours de l'époque moderne et pour des fonctions, styles et situations très différentes.

Cette courte étude ne permet pas une analyse profonde d'autres contextes. Toutefois, si on regarde par exemple des fragments des tissus centraux de Zürich et de Budapest (deux villes d'ailleurs très différentes)

on observe que là, généralement, les places sont des lieux fermement limités, reliés par les rues et non accrochés à celles-ci ; les constructions définissent une limite stricte d'alignement, et les espaces intermédiaires – jardins de derrière ou cours demi-privées pour les immeubles collectifs et publics – se retrouvent au cœur des îlots, se reliant éventuellement à l'espace public par des passages couverts.

Par comparaison avec ces villes beaucoup plus homogènes, Bucarest paraît faite seulement de collisions et de sauts d'échelle. Bien sûr que ce cliché cache une réalité plus profonde, et qu'il y a (encore) des fragments plus unitaires et en même temps à échelle humaine. Pourtant, la qualité qui semble se retrouver dans toute la ville d'avant-guerre (mais aussi dans certains ensembles d'après 1945) et qui devient donc un élément d'unité, semble bien être la transparence du tissu.

Ceci nous emmène à la première conclusion de cette étude, à caractère strictement architectural : la transparence pourrait devenir une des qualités à suivre pour des insertions ou des réhabilitations dans la zone centrale, mais aussi pour des bâtiments ou des ensembles nouveaux. Je crois que l'éclectisme et les incohérences dues à l'histoire mouvementée de cette ville ne doivent pas servir de prétexte pour construire n'importe où, n'importe comment. Plus que jamais, après les destructions et les interventions mégalomanes des dernières décennies de la dictature et dans les conditions d'un développement présent anarchique, il faut essayer d'articuler les parties disparates, de « recoudre » les fragments et s'insérer dans une continuité. Celle-ci ne saurait être stylistique (absurde dans le cas de Bucarest), ou s'arrêter à un régime d'hauteur, mais agir à un niveau plus profond.

De toute évidence, il ne faut pas croire à une recette infaillible ; il est toujours difficile de passer de l'analyse au projet, et il y a le grand risque d'appliquer de façon mécanique les modèles traditionnels, dans un contexte qui n'est plus le même. C'est le principe qui compte, alors que les éléments peuvent changer. Si on regarde dans une perspective diachronique, la transparence de la maison-wagon est bien différente de celle des grands immeubles d'appartements modernistes ; chaque époque semble avoir inventé sa propre forme de négocier les limites. Il est peut-être stupide de s'acharner à projeter des balcons qui seront fermés par les locataires. A nous de trouver les moyens de réinventer la transparence dans les conditions d'aujourd'hui.

La question du contexte social nous emmène au problème essentiel du type de recherche que j'ai essayé de construire : dans quelle mesure et comment cette transparence du tissu bucarestois exprime-t-elle une culture de l'habiter ?

Le fait d'établir des liens directs entre des caractéristiques spatiales et des faits sociaux généraux semble assez risqué. Les conditionnements sont réciproques (l'espace nous forme autant que nous le formons) et beaucoup trop complexes. Le climat est évidemment important – pourtant, dans des climats semblables les modes d'habiter diffèrent considérablement. Pour ne pas aller très loin, les villages saxons de Transylvanie par exemple, où, d'ailleurs, les maisons s'implantent d'une façon assez semblable, montrent des fronts continus, séparant nettement le public et le privé. De l'autre côté, il ne s'agit pas de groupes sociaux homogènes. Les habitants du boulevard Magheru étaient différents comme structure sociale de ceux de la rue des Plantes ; il faut aussi différencier ce qui est action de l'autorité sur l'espace – formes des bâtiments et des espaces publics – de l'habitation en soi.

Une analyse qui prendrait en compte toutes ces déterminations me paraît impossible, sinon dans des grandes équipes pluridisciplinaires. Et, toutes ces différences mises à part, nous nous trouvons face à un phénomène global, qui semble dépasser les projets urbains, les modèles et même les différences sociales. Dans ces conditions, je ne peux qu'essayer de donner quelques directions d'approche et quelques hypothèses.

Je voudrais d'abord discuter une conclusion qui à première vue paraît pertinente : elle indique que c'est l'espace public faible qui détermine l'agencement d'innombrables filtres, comme autant de zones de remplacement, des lieux protégés où on peut se montrer et se rencontrer. Lieux dont les cultures urbaines plus fortes auraient moins besoin. Mais cela est contredit par le développement historique. Il y a eu une croissance et des transformations de la transparence accompagnant une urbanisation progressive, et non l'inverse, et surtout, dans la situation d'après 1989, quand l'espace public, incomparablement plus problématique qu'avant la guerre, n'a pas engendré des filtres supplémentaires, mais, au contraire, et comme on verra plus loin, emmené une fermeture de plus en plus prononcée. Ou alors faudrait-il accepter l'existence d'un point de rupture, dans lequel la décadence de l'espace public renverse une évolution précédente. De toute façon, je crois qu'on peut accepter l'hypothèse d'une ouverture médiée entre le public

et le privé, une tendance jamais exprimée explicitement d'agencer un « amortissement » entre la grande échelle de la ville et l'unité individuelle d'habitation ou dans d'autres termes, de domestiquer l'espace urbain. Une ville d'espaces semi-publics et semi-privés qui s'articulent à une armature générale.

En ce qui concerne les bâtiments en eux-mêmes, il y a sûrement une ancienne tradition des espaces intermédiaires, qui d'ailleurs n'est pas seulement roumaine, mais propre, dans des diverses variantes, à la culture d'habitation balkanique. Dans ce cas précis, il s'agit peut-être de la tension entre une volonté d'ouverture et un individualisme prononcé, qui résulte dans cette obsession d'isoler le plus possible l'unité individuelle, de lui assurer une zone d'espace libre propre tout autour, et d'englober des portions de cet espace dans le cadre de la construction.

Je ne me risquerai pas plus loin dans les interprétations. Au moins, dans une perspective diachronique, la façon dont a évolué à Bucarest la définition des limites pendant les dernières 15 années peut être corrélée avec l'évolution sociale et donner ainsi des indices importants sur comment nous commençons de nous rapporter à l'espace.

Evidemment, les obturations décrites dans les études de cas tiennent en grande mesure à des considérations pragmatiques. La fermeture des balcons assure une surface d'habitation, l'occupation de plus en plus intensive de l'espace disponible ou, au moins, une protection thermique. La fermeture des fronts de rue de même, la vitesse et le poids grandissant de ces changements semblent indiquer plus que ça : au fond, c'est une question des priorités. Si on ne sacrifie plus comme auparavant des mètres carrés précieux pour ces espaces intermédiaires, ça signifie qu'ils ne sont plus importants. Et ceci n'est pas dû seulement aux conditions économiques. La profondeur des limites a un sens dans un système normal, comme articulation entre le privé et le public, l'individuel et le collectif. Dans le système socialiste, l'espace public est celui d'une autorité absolue, le collectivisme est imposé, et l'espace privé devient le refuge qui permet de garder un minimum de normalité. Après la chute du régime, nous assistons à une très logique explosion de l'individualité. Du lieu du pouvoir, l'espace public devient un territoire qui n'appartient plus à personne, dont on peut éventuellement accaparer des morceaux, qu'on est obligé à utiliser, mais duquel on désire se retirer et se protéger. Le territoire urbain tend de plus en plus à devenir un archipel de lieux privés fermés, sûrs et douille. Plus d'articulation, mais séparation volontaire : les

limites deviennent des barrières. En même temps, j'ai l'impression que les derniers 45 ans nous ont fait oublier les réflexes normaux de l'habiter. La surface représente l'objectif principal, en dépit de toutes autres qualités.

La grande question est si cette relation problématique avec la ville tient seulement des conditions de la transition, qui devraient s'arranger avec la normalisation de la situation générale ou si nous sommes en train de finir un chapitre de l'histoire de l'habiter. Au fond, la retraite progressive de l'espace public et la tendance de le privatiser ne sont pas seulement des phénomènes roumains, mais généraux. Dans l'absence des relations plus stables, qui contrôlent les évolutions – comme c'est le cas pour la société occidentale – peut-être que ce que nous voyons ici n'est que l'expression plus violente d'un développement global. C'est une question à laquelle je ne peux pas me hasarder de donner une réponse.

NOTES

- ¹ Voir Joja, C., *Actualitatea tradiției arhitecturale românești*, Ed. Tehnică, Bucarest, 1984 ou Harhoiu, D., *București, un oraș între Orient și Occident*, Editura Simetria, Bucarest, 1997.
- ² Rowe, C., Slutzky, R., *Transparence réelle et virtuelle* (nouvelle édition avec des commentaires de B. Hoesli), Les Editions du Demi-Cercle, Paris, 1992.
- ³ Vasiliu, A., Trotman, C., (sous la direction de), *Du visible à l'intelligible. Lumières et ténèbres de l'Antiquité à la Renaissance*, édité par le Centre d'Etudes supérieures de la Renaissance, Honoré Champion Editeur, Paris, 2004 et Vasiliu, A., *Du diaphane. Image, milieu, lumière dans la pensée antique et médiévale*, Ed. Vrin, Paris, 1997.
- ⁴ Gyorgy Kepes, *The Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago, 1944. Édition allemande, dans la collection Neue Bauhausbücher, édité par Hans M. Winiger, Florian Kupferberg, Mainz, Berlin, 1970, pag. 63. Le sens qui nous intéresse est pour la première fois énoncé, mais le terme de transparence virtuelle n'apparaît pas.
- ⁵ Hoesli, B., Hofer, P., „Materialien eines dialogischen Stadtentwurfs“, dans *Werk/Archithese 33 /34*, Oct. 1979, Zürich.
- ⁶ Ioan, A., *Arhipretexte*, Paideia, Bucarest, 2003.
- ⁷ Je pense par exemple à des ouvrages de synthèse comme *L'Histoire de la vie privée* ou *L'Histoire de la France urbaine*, toutes les deux sous la direction de Georges Duby, qui manquent encore dans le contexte roumain et qui seraient très utiles pour une telle recherche.
- ⁸ Pour une description de ce type et de ces variantes, voir Crișan, R., *Reabilitarea locuirii urbane tradiționale*, Editura Paideia, Bucarest, 2004.
- ⁹ Les modèles et leur adaptation, ainsi que le paradigme du modernisme roumain - tempérance, rejet de l'utopie et acceptation par la société comme élément d'identité – se retrouvent analysées dans les ouvrages *București, aniii 1920-1940. Între avangardă și modernism*, Ed. Simetria, 1994 et Machedon, L., Scoffham, E., *Romanian Modernism. The Architecture of Bucharest, 1920-1940*; MIT Press, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

Travaux essentiels pour la recherche

- Călinescu, M., *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995.
- Gay, J. C. , *Les Discontinuités spatiales*, Paris, Economica, 1995.
- Panerai, P., Castex J., Depaule, J.-C. , *Formes urbaines: De l'îlot à la barre*, Editions Parenthèses, Marseille, 1997.
- Panerai, P. , Depaule, J.-Ch. , Demorgeon, M., *Analyse urbaine*, Editions Parenthèses, Marseille, 1999.
- Park, R. E., « La communauté urbaine, un modèle spatial et un ordre moral », dans *L'Ecole de Chicago*, anthologie réalisée par Y. Grafmeyer et I. Joseph, Le Champ Urbain, Paris, 1979.
- Roncayolo, M, *La ville et ses territoires*, Gallimard, Paris, 1997.
- Rowe, C., Slutzky, R., *Transparence réelle et virtuelle (avec un commentaire de B. Hoesli)*, Les Editions du Demi-Cercle, Paris, 1992.
- Sandu, A. M., « Unele implicații ale determinării specificului cultural în aprecierea fenomenului de arhitectură și urbanism », dans la revue *Arhitectura*, nr. 4 / 1976.
- Sandu, A. M., « Diferențierea spațială și particularizarea spațiului urban », dans la revue *Arhitectura*, nr. 4 / 1975.
- Sandu, A. M., « Din nou despre specific », dans la revue *Arhitectura* , nr. 4 / 1977.
- Wirth, L., « Le phénomène urbain comme mode de vie », dans *L'Ecole de Chicago*, anthologie réalisée par Y. Grafmeyer et I. Joseph, Le Champ Urbain, Paris, 1979.

Bibliographie générale

- Agulhon, M.; Choay, F., Crubellier, M., Lequin, Y. Roncayolo, M., *La ville de l'âge industriel* (tome 4 de *L'Histoire de la France urbaine*, sous la direction de G. Duby), Editions du Seuil, Paris, 1983, 1998.
- Benevolo, L., *Histoire de la ville*, Editions Parenthèses, Marseille, 1983.
- Choay, F. , *La règle et le modèle. Sur la théorie de l'Architecture et de l'Urbanisme*, Editions du Seuil, Paris, 1980.
- F. Choay, *Alegoria Patrimoniului*, Editura Simetria, București, 1998.
- F. Choay, *L'Urbanisme. Utopies et réalités. Une anthologie*, Editions du Seuil, Paris, 1965.
- M. Girouard, *Cities and People. A Social and Architectural History*, Yale University Press, New Haven, London, 1985.
- A. Ioan, *No trespassing! (locuirea ca arhipieleag)*, în *Insula. Despre izolare și limite în spațiu imaginar (colocviu interdisciplinar)*, Colegiul Noua Europă, București, 1999.
- H. Lefebvre, *Le droit à la ville*, Editions Anthropos, Paris, 1968, 1972.

- P. Merlin (édité par), *Morphologie urbaine et parcellaire*, (éditeurs associés: E. d'Alfonso et F. Choay), PUV, Saint-Denis, 1998.
- V. Mihăilescu, V. Nicolau, M. Gheorghiu, *Le bloc 311. Résidence et sociabilité dans un immeuble d'appartements sociaux à Bucarest*, Ethnologie française, 1995 – 3, Armand Colin, Paris.
- I. Nicolau, I. Popescu, *O stradă oarecare din București*, Nemira, București, 1999.
- T. Paquot, *Transparence et architecture*, în *Transparences, Etudes rassemblés et présentés* par P. Dubus, Les Editions de la Passion, Paris, 1999.
- M. Roncayolo, T. Paquot (sous la direction de), *Villes et civilisation urbaine, XVIII – XX siècle*, Larousse, Collection Textes Essentiels, 1990.
- A. Rossi, *L'Architecture de la ville*, Editions Mardaga, Liège, 1989.
- C. Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Supplémentaires, Editions du Centre Pompidou, Paris, 1993.
- A. M. Sandu, *Structuri urbane*, curs universitar, I.A.I.M., 1977, 1998.
- M. Weber, *Die Stadt*, Tübingen, 1925.
- Risiko Stadt? Perspektiven der Urbanität*, Deutscher Architektentag, Hamburg, 1994, Junius Verlag, Hamburg, 1995.

Bucarest et le contexte sud-est européen

- A. Ȃman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era. An Aspect of Cold War History*, The Architectural History Foundation, New York, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992.
- S. Bianco, *Architektur und Lebensformen im islamischen Stadtwesen*, Verlag für Architektur Artemis Zürich, 1979.
- M. Cerasi, *La Città del Levante. Civiltà urbana e architettura sotto gli Ottomani nei secoli XVIII-XIX*, Jaca Book, Milano, 1986, col. Saggi di Architettura.
- M. Cerasi, *Citta e architettura nel Settecento*, Rassegna, număr consacrat orașului Istanbul, 1990.
- Ch. Diehl, *Byzance*, Paris, 1924.
- E. A. Gutkind (e. a.), *International History of City Development, vol. VIII. Urban Development in Eastern Europe: Bulgaria, Romania, and the U.S.S.R.*, The Free Press, New York, Collier – Macmillan Limited, London, 1972.
- D. Kuban, *From Byzantium to Istanbul. The Growth of a City*, Istanbul, Economic and Social History Foundation of Turkey, Publications Department, Istanbul, 1996.
- Le Corbusier, *Voyage en Orient*, Editions Parenthèses, Marseille, 1987.
- A. Petruccioli, *Dar-al-Islam*, Mardaga, Liège, 1990.
- P. Pinon, *Trasformazioni urbane tra il XVIII e il XIX secolo*, Rassegna, număr consacrat orașului Istanbul, 1990.
- S. Yerasimos, *Istanbul ottomana*, Rassegna, număr consacrat orașului Istanbul, 1990.

- S. Yerasimos, *Istanbul, metropole inconnue*, CEMOTI, Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien, nr. 24 / 1997.
- A. Yerolympos, *Urban Transformations in the Balkans (1820 – 1920). Aspects of Balkan Town Planning and the Remaking of Thessaloniki*, University Studio Press, Thessaloniki, 1996.
- De la polis aux politiques urbaines. Renaissance et mutations de la ville grecque contemporaine*, collections Villes en Parallèle, éditée par le Laboratoire de Géographie Urbaine, Université de Paris X – Nanterre, n° 9, février 1986
- L. Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, Humanitas, 1997.
- G. M. Cantacuzino, *Isvoare și popasuri*, Editura Meridiane, 1977.
- G. M. Cantacuzino, O. Doicescu, *Orașe și sate românești*, Simetria, București, V / 1943.
- M. Cărneci, *O expoziție despre avangarda românească*, în catalogul expoziției "București, anii 1920 – 1940: între avangardă și modernism", Editura Simetria, București, 1994.
- H. Creangă, *Anarhia stilurilor și arhitectura viitorului*, în *Către o arhitectură a Bucureștilor*, București, 1935, republicată în Catalogul expoziției Centenar Horia Creangă, 1992.
- G. Curinschi – Vorona (coordonator), D. Cristea, Ș. Popescu – Criveanu, A. M. Sandu, S. Voiculescu, M. Dordea, A. Moisescu, M. Nicolescu (autori), *Studiul de delimitare al zonei istorice a orașului București*, revista *Arhitectura*, nr. 6 / 1977.
- P. Derer, *Locuirea urbană*, Editura Tehnică, București, 1985.
- V. E. Drăgan, *Evoluția Țesutului urban în zona Lipscani*, Historia Urbana, Editura Academiei Române, Tomul IV, 1-2 / 1996.
- H. Georgescu, *București, oraș nou?*, Simetria, București, V / 1943.
- T. O. Gheorghiu, *Particularitățile apărării orașelor medievale românești extracarpatice. Elemente de dinamică a morfologiei urbane*, Historia Urbana, Editura Academiei Române, Tomul IV, 1-2 / 1996.
- R. M. Gherghel, *Structura și organizarea zonelor rezidențiale*, Arhitectura, nr. 1 / 1971.
- C. C. Giurescu, *Istoria Bucureștilor*, Editura Sport – Turism, București, 1979.
- C. C. Giurescu, *Țiguri sau orașe și cetăți moldovenesti din secolul al X-lea până la mijlocul secolului al XVI-lea*, Editura Enciclopedică, București, 1997.
- E. Greceanu, *Ansamblul urban medieval Pitești*, Muzeul Național de Istorie, colecția Ansambluri arhitecturale istorice, București, 1982.
- E. Greceanu, *La structure urbaine médiévale de la ville de Roman*, Revue Roumaine d'Histoire, București, 1976.
- D. Harhoiu, *București, un oraș între Orient și Occident*, Editura Simetria, București, 1997.
- C. Hoinărescu (șef proiect complex), *Locuința sătească din România*, Institutul de Proiectare Prahova, 1989.

- Ioan, *Modern Architectural Discourse after the Death of Stalin*, New Europe College Yearbook, 1995 – 1996, Humanitas, București, 1999.
- G. Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei R. S. R., București, 1982.
- N. Lascu, *Legislație și dezvoltare urbană. București 1831 – 1952*, teză de doctorat la Institutul de Arhitectură “Ion Mincu” București, 1997.
- E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, Editura Științifică, București, 1972
- P. Morand, *Bucarest*, Plon, Paris, 1990.
- C. Nicolescu, *Case, conace și palate vechi românești*, Editura Meridiane, 1979.
- M. Sandu, *Un program pentru o metropolă*, Arhitect Design, 1 / 2000.
- C. I. Sfințescu, *Pentru București. Noi studii urbanistice. Delimitare, Zonificare, Circulație, Estetică*, 1932.
- C. I. Sfințescu, *Urbanism în general și în România în special*, Tipografia Curții Regale, F. Göbl Fii SA, București, 1931.
- S. Voiculescu, *Organizarea religioasă – criteriu de structurare a așezărilor urbane românești, în cadrul studiului Rolul cartierului ca unitate constitutivă a structurii urbane, implicații în programele de restructurare și dezvoltare* (beneficiar: Urbanproiect), București, 1995.
- Caietul concursului București 2000*, București, 1995.
- Catalogul expoziției Centenar Marcel Iancu, 1895 – 1995*, Editura Simetria, București, 1996.
- Urbanismul în România*, Editura Tehnică, București, 1977.
- Bucureștii vechi. Documente iconografice*, Arhivele Bucureștilor Nr. 1, Atelierele Cartea Românească, București (anii '30).
- Monuments historiques. Roumanie*, nr. 169, Paris, 1990.



ANCA GOGĂLTAN

Born in 1964, in Baia Mare

Ph.D. in Philosophy, Central European University, Budapest (2003)

Dissertation: *Patronage and Artistic Production in Transylvania:
The Apafi Family and the Church in Mălâncrav (14th –15th centuries)*

C.E.U. Scholarship for Completing an M.A. at the Medieval Studies
Department, Budapest (1994-95)

C.E.U. Scholarship for Completing a Ph.D. at the Medieval Studies Department,
Budapest (1995-2001)

Doctoral Support Grant from OSI in Paris (1999)

Research Grant from OSI and Institut National d'Histoire de l'Art, Paris (2000)

Collaborator of the Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen
Neuzeit in Krems (Austria) in the project for creating an image data-base
concerning medieval art in Transylvania

Conference participations: Romania, Hungary, Slovakia, Germany

Publications: focusing on the protection of historical monuments, problems of patronage and art in Transylvania, medieval and Renaissance Hungary

PASSION ICONOGRAPHY AND NARRATIVE STRATEGIES IN THE MEDIEVAL FRESCOES DECORATING THE CHURCH IN MĂLÂNCRAV (ALMAKERÉK, MALMKROG) IN TRANSYLVANIA*

Introduction

After visiting Transylvania in the second half of the nineteenth century, around the year 1863, the English traveler Charles Boner wrote an extensive book detailing his impressions from his journey. The book, entitled *Transylvania: Its Products and Its People* (London, 1865), describes among other places the village and church of Mălâncrav (Malmkrog, Almakerék, now in county of Sibiu).¹

“There is a church here going fast to ruin, which, were it anywhere else than where it is, would be carefully preserved from dilapidation. [...] Over the altar are two good oil pictures on panel, of the fifteenth or the beginning of the sixteenth century. They have been sadly treated; and the most curious fresco paintings, representing the Passion, of the vaulted ceiling and walls of the church, have been whitewashed over. But this has proved a protection, and if carefully removed, which would be an easy matter, a great part of the quaint old decoration might be preserved.”²

This description suggests that the church, found by the English visitor in a state of decay and destruction, had once been beautifully painted and

* This article could not have been written without the Getty-NEC scholarship which facilitated a research trip to Berlin (June-July 2005). I would like to express my special thanks to all those who helped in the realization of this project: Maria Crăciun, Ruxandra Demetrescu, Gerhard Jaritz, Béla Zsolt Szakács, Axel Azzola, Mariela Steinberg de Serpa and Guido Steinberg.

endowed with elaborate furnishings. Boner's mention of the content of the paintings – namely, the story of the Passion – introduces the subject of the present study.

It is important to note that, visiting in 1863, Boner only got to see the murals and the winged altarpiece used to decorate the sanctuary. Some fifty years later, extensive restoration of the church carried out in the period 1914-16 revealed various previously unknown frescoes on the north wall of the nave. These were first brought to scholarly attention in 1915 by Laszlo Éber.³ What is puzzling about them is that, though dated earlier on stylistic grounds, they, like the paintings in the sanctuary, include an extant depiction of the Passion.

Several questions arise as to why two identical narratives were chosen (one following the other) to decorate the same church: What are the similarities and the differences in these iconographic depictions? Which messages were addressed to the public and how were these transmitted? Is it possible to link the choice of iconography with specific influences (especially Franciscan) or were they already part of Late Medieval devotion and witnesses to a common culture, the "Period Eye" that allowed people to understand messages mediated by images?⁴

Proceeding from a particular case to a general situation might lead to a sharper perception of the larger devotional context of Hungary during the fourteenth and fifteenth centuries, a period in which the level of 'popular' devotion is harder to trace.

Like the rest of the Christian world, in medieval Hungary the story of the Passion was one of the most frequently depicted narratives, especially during the Late Middle Ages. However, the quantity of preserved murals in this region is quite low.⁵ Besides the scarcity of images, however, the poverty of written sources (giving some idea of the messages spread by sermon literature and books) also represents an important obstacle to this inquiry.⁶

Although a selective overview of the content of these cycles appeared in the survey of medieval Art in Hungary published under the direction of Marosi in 1987,⁷ interest in a detailed study of the Passion cycles in this area is quite recent. In his research into the decorative scheme in the church at Poniky (Slovakia), Buran drew attention to the narrative style of the Passion cycle in the sanctuary,⁸ while Gerát tried to summarize the

way it was depicted in general in the churches of Slovakia.⁹ Consequently, this study is still lacking in thoroughly researched comparative material.

Despite these objective shortcomings, the analysis performed for other areas – for example, Germany, the Low Countries and Italy – constitutes valuable background knowledge highlighting the changes that occurred in the images depicting the Passion under the influence of Franciscan ideology¹⁰ and Late Medieval devotional literature.¹¹ Moreover, renewed interest in the study of sermon literature in general has attracted scholarly attention to this important additional source in the quest for a more complex historical analysis.¹²

When dealing with images we must bare in mind that these “offer us not a supplemental interpretative path, but one that is essentially different”, as Lee Palmer Wandel put it in response to the paths opened to such studies by Michael Baxandall, Svetlana Alpers, Andrée Hayum and Patricia Brown.¹³ In the case of medieval Hungary, sometimes the images are all we have: they are usually found in small country churches less affected by the radical change and destruction imposed by fashion (as was often the case in towns) or changed religious attitudes.

The fresco cycles in the church at Mălâncrav (one on the north wall of the nave, the other on the north and the north-east walls of the sanctuary) are quite rare among Transylvanian examples of medieval mural paintings in that the decorative scheme is preserved almost entirely through the whole church. The frescoes in the nave are dated in literature on stylistic grounds at around 1350 or the second half of the fourteenth century.¹⁴ The murals in the sanctuary are dated before 1405 thanks to the presence of some graffiti scratched into the surface of the frescoes on the south-east wall.¹⁵ Depicting what is essentially the same story, these two decorative phases were attributed to two distinct workshops practicing completely different styles.

As is generally the case with wall paintings, the artist’s main limitation was imposed by the church’s architectural framework.¹⁶ In the nave, the entire history of the salvation of the humanity is summarized on one wall: from the story of Creation¹⁷ to the Childhood of Christ,¹⁸ the Passion narrative and the Resurrection.¹⁹ The sequence finishes with several images of the Death of the Virgin.²⁰ On the lower area of the wall – in fact, the

upper part of the pillars separating the nave from the side aisles – there are various representations of the Saints.²¹

Compared with the decoration of the nave, the iconographic scheme in the sanctuary seems at first sight to be more complex, for it contains not only narrative cycles (depicting the Childhood of Christ, the Passion and the Resurrection), but also several devotional images, including the Man of Sorrows and the *Mater Misericordiae* alongside a large number of iconic representations of the Saints.²²

Significant differences occur in the formal arrangement of the cycles in the two architectural spaces. Therefore, a comparative analysis of the type of narrative and the formal strategies employed, as well as a study of the scenes to which emphasis is given, might produce some meaningful information about the messages for public consumption.

The gradual development of the Passion story in the nave cycle

Recent decades of art historical writing have been characterized by the firm opinion that the formal organization of paintings played an active role in the process of transmitting messages.²³ Analysis of the relationship between spatial location and content, combined with the function of framing, size, color scheme and the internal composition of the scenes, provides many indications of how a narrative is recomposed.²⁴ This approach allows us to identify the key-elements in a scheme.

In the nave, the pattern of formal arrangement follows what it is called the linear Boustrophedon. Paintings cover the entire north wall of the nave: the narrative begins in the upper left corner and finishes on the right side before continuing on the second row, now from right to left, and so on (Fig.1).²⁵ This same pattern was sometimes used in fourteenth century Italy, and, as Aronberg Lavin indicates, its purpose was to fit a more complex scheme of paintings into the limited space of a chapel.²⁶ In Mălâncrav, however, this can hardly be the reason for its use, since the north screen-wall (like the south wall of the nave) provides a relatively large pictorial surface. Consequently, explanation must be sought either in the painter's personal artistic experience or among the specific intentions behind the process of message transmission.²⁷

In order to identify the peculiarities of the Passion cycle in the nave it would be useful to analyze it in relation with the larger iconographic scheme on the north wall of the nave.

The painter in Mălâncrav used the boustrophedon style in order to adapt several cycles for display on one screen-wall.²⁸ All the stories develop in what is called a continuous narrative. The paintings look like comic strips, arranged in five registers separated by thin horizontal dark brown lines. They are crowded with characters that seem to fill the whole height of the register.²⁹ On closer inspection, we notice the formal differences between the two upper registers, which are wider than their lower counterparts.³⁰ The stages representing the Creation of the natural elements, as well as Adam and Eve, followed by the story of Christ's Childhood, are placed in neutral locations as suggested by a continuous white background. The scenes are large and contain few indications of three-dimensional space. It is the painter's visible intention to minimize as far as possible any disruption to the flow of the biblical stories. Individual scenes in the narratives are introduced by various separating devices. In the representation of the Creation, this role is given to the silhouette of God the Father or his messenger at the moment when Adam and Eve are cast out of Paradise. In the cycle for the Infancy of Christ, the same separating function is performed by simple architectural structures, such as an arched gate in the Visitation scene, the stable in the depiction of the Nativity and Herod's throne during his order for the Killing of the Innocents.

The viewer is told the 'order' of reading by means of compositional details, such as the orientation of the bodies of the actors in various scenes and their clear pointing gestures.

Step by step, a deconstruction of the compositional devices used in the nave reveals the variety of formal strategies employed by the master painter in depicting the stories of the Bible. A slightly different situation than in the first two registers can be observed on the third and fourth rows, where the Passion cycle is depicted.

Here the rhythm of the narrative becomes more dynamic. The separation between individual episodes is formally expressed by thin brown lines similar to those dividing the registers. Depth is suggested by a continuous ochre band showing the ground and a blue background indicating the sky. The only architectural forms that occur are the occasional thrones of Christ's judges in his trial. A typical feature of the paintings in this row is the size of the characters, who, almost equaling the height of a register,

appear to fill the entire pictorial area. It is also noticeable that the painter showed little concern for the internal compositional balance of individual scenes, which consist of clusters of characters, one above the other, shown in three-quarters view.

The Boustrophedon pattern has few parallels in the corpus of mural paintings in Medieval Hungary. To my knowledge, it occurs only in the Franciscan church dedicated to the Virgin in Keszthely (Hungary) on the north wall of the choir. Dated 1384-87 by Prokopp,³¹ the murals reveal a partially preserved cycle describing the ministry of Christ and the Passion.³²

Generally speaking, no other surviving contemporary Passion cycle contains such small scenes, one after the other, or a similar density of participating characters.³³ In the murals dated to the second half of the fourteenth century, individual episodes tended to be clearly delimited by means of visible framing devices (introduced by ornamental bands). Moreover, the internal composition of the scenes focused the viewer's attention on the center of the depiction. This can be seen clearly in some of the larger Passion cycles, such as that in the choir of St. Nicholas' Church in Ochtná in Slovakia (dated by Togner at 1360-80)³⁴ and that in Kocelovce, again in Slovakia, in the church dedicated to St. Bartholomew (dated around the same time).³⁵ On the basis of their stylistic and iconographic similarities, both of these were attributed to the so-called Master of Choir Paintings in Ochtná.³⁶

This peculiar strategy of condensed rows containing many scenes and many participants (sometimes also arranged in a Boustrophedon scheme) can be observed in regions outside medieval Hungary. For example, it also appears in several 'provincial'³⁷ churches in southern Germany and northern Switzerland in the area near Lake Constance.³⁸ The formal features of paintings in a number of churches in the aforementioned regions are quite similar to those in Mălâncrav. Their content is also very similar in that they also summarize the entire history of human redemption in one unitary pictorial space.³⁹ Therefore, it is possible that the peculiarity of the murals in the nave in Mălâncrav can be explained by the fact that the master painter charged with decorating this space brought his personal artistic vision with him from regions outside the territory of medieval Hungary.

The cycles of paintings in Lülen and Waltensburg (Vuorz), for example, feature a Boustrophedon arrangement of narratives⁴⁰ similar to that in

Mălâncrav.⁴¹ The murals in the church dedicated to Saint George in Rhäzüns (end of the fourteenth century) were considered as an analogy by Lionnet.⁴² Arranged in three rows separated by visible bands, the murals decorate the entire architectural space of the nave and as such probably represent one of the richest iconographic schemes in this region. As in Mălâncrav, the collection of paintings features a Creation cycle, followed by a narrative of the Infancy of Christ, scenes from his ministry, the Passion and the Resurrection, the Death of the Virgin, the Last Judgment and representations of Saints.⁴³

The programmatic articulation of the Passion narrative in the sanctuary

When we look at the paintings in the sanctuary of the church, the impression we are left with is that of a disrupted narrative (Fig.2). The architectural framework – in this case the two-bay sanctuary with its tall Gothic windows occupying the east, south-east and south walls – provides a small number of large and continuous pictorial areas on the north and part of the south wall.⁴⁴

The decorative ensemble as a whole provides evidence of the existence of four horizontal registers surrounding the entire sanctuary (interrupted by the windows). From a visual point of view, the scenes are grouped into programmatic groups and arranged in a certain order on the architectural support.⁴⁵

Within the programmatic groups, the painter concentrates on disparate, individual scenes, rather than creating a flowing episodic continuity. This way of organizing the decorative space enhances the impression of a disjunctive narrative that, as Marcia Kupfer has put it, “privileges specific parts, each competing for the viewer’s attention, over the continuity between them”.⁴⁶

The cycle depicting the Passion (and the Resurrection) of Christ can be seen on the north and north-east walls. Although the same saturated blue background and yellow-ochre earth color appears in all the scenes, the general impression given is that of fragmentation. Visually, the flow of the pictorial field is interrupted by a powerful bordering system and the fact that in each image the participants are generally grouped in the center of the scene.

From a narrative point of view, the scenes of the Passion cycle appear very confused, but there is an obvious intention to highlight certain moments. The painter combined several formal procedures in order both to single out and to relate to each other the significant moments in Christ's suffering during the Passion. This explains why the representations of the Crowning with Thorns and the Flagellation⁴⁷ appear in the middle of the second row, whereas the Carrying of the Cross⁴⁸ and the Crucifixion⁴⁹ are situated far apart from each other, at opposite ends of this register. In a left to right order of reading, the Crucifixion is followed by two scenes referring to Judas: one showing him Returning the Money to the High Priests and another depicting his suicide. The presence of these two scenes near the Crucifixion is intentional; their connection is suggested by the thin borders between the scenes. Moreover, the negative connotation afforded to Judas's death is suggested by the dominance of saturated, gloomy hues.

A key element of the third register introduces extra meanings to the narrative found on the north wall. The episodic development of the Resurrection cycle (which appears after the Passion story on the third row) is interrupted by the occurrence of the Eucharistic *Vir Dolorum*⁵⁰ (between the scenes of the Resurrection and *Noli Me Tangere*). This is placed above a stone relief showing the Crucifixion (which lies over the niche of the tabernacle on the north wall). The formal relationship between sculpture and image is visually indicated by the fact that the borders of the *Vir Dolorum* (which is thinly framed) continue along a vertical line of the margins of the sculpted baldachin placed above the relief.

The Passion and Resurrection cycles surround and also enhance in a meaningful way the importance of the image of the Eucharistic *Vir Dolorum* and the entire composition formed by the tabernacle and the Crucifixion relief placed above it.

From a formal point of view, the two decorative ensembles in Mălâncrav are very different. The one in the nave depicts a chronological development of the events of the Passion, whereas the later one, in the sanctuary, contains a selection of scenes. This represents two different strategies of imagining the Passion: a historical one, depicting a gradual unfolding of events, and a didactic one, seeking to draw attention to particular aspects. Nevertheless, closer analysis of the first Passion cycle

reveals the repetition of several significant moments, and this might cast a different light on the interpretation of the messages contained in this cycle.

Historical narrative and meaningful moments in the nave frescoes

The story of the Passion in the nave is told in sixteen episodes. Due to the density of the scenes depicted and the multitude of participants, the viewer has quite a hard time in deciphering and recomposing the gradual evolution of events. In a left to right order, the first image is that of the Last Supper, followed by a damaged area (probably representing the Agony in the Garden), the Arrest of Christ, the Trial before Annas, Christ before Caiaphas, the Flagellation, Christ before Herod, the Crowning with Thorns, Christ before Pilate, the Carrying of the Cross, the Hammering of Christ to the Cross, the Raising of the Cross, the Crucifixion. On the fourth register from right to left there appears the Descent from the Cross, the Lamentation, and the Entombment.

The image of the Last Supper (badly damaged by a wooden hanger nailed to the wall) shows the participants gathered behind a rectangular table. The poor state of conservation means only some of the faces of the participants and details of the table arrangement are visible. Nevertheless, we are able to observe that the painter gave little thought to the spatial representation of the figures lined up behind the table. This type of image seems to have been fairly widespread in the churches of medieval Hungary, appearing in various locations, such as Ochtiná, Kocelovce,⁵¹ Žehra,⁵² and Ludrová, albeit in these cases the depictions concentrate more on the Apostles' animated response to Christ's announcement of pending betrayal (they are seated both behind and in front of the table and engaged in intense conversation).

The linear arrangement of the participants behind the rectangular table can be seen in several earlier murals in the region of Graubünden (Switzerland), such as those in Medel, Rhäzüns, and Waltensburg.⁵³ The depiction in Medel is significant in this case due to the linear disposition of the Apostles and the centrality of Christ and John asleep in his lap. Raimann observed that in this case communication is not shown within

the group and seems to be being directed from the painted characters towards the public.⁵⁴

This image is also larger and more spread out than those that follow in Mălâncrav. The next visible image, the scene of the Arrest (Fig.3) shows, in the middle of the group, Christ's silhouette, with Judas to his left and Malchus kneeling before him. Peter, the only one who tried to defend Christ at that moment, appears on the left hand side of the composition with a large sword in his hand.⁵⁵

Christ's serene poise, enduring the aggressive treatment of his captors and, at the same time, stretching out his right hand to repair the servant's ear, illustrates a favorite theme of the Franciscans: the depiction of Christ in total control of the situation, calmly enduring his fate at the moment of his Arrest.⁵⁶

It is interesting to observe that Malchus does not appear frequently in similar representations of this scene in medieval Hungary. The act of restoring the servant's ear during the Arrest can be seen in paintings (dated around 1375) in the Church of the Holy Spirit in Žehra in Slovakia (dated 1360-70). It is also depicted in the sanctuary paintings in Mălâncrav (dated prior to 1405), in the Slovenian rotunda in Sélo v Prekmurju (dated around 1410)⁵⁷ and then again in Mediaș in Romania (dated around 1420).⁵⁸ In northern Switzerland, the healing of Malchus's ear during the Arrest can be seen in the paintings of the Church of St. George in Rätzüns⁵⁹ and in Mon dated to the first half of the fourteenth century.⁶⁰

However, none of the above mentioned images show the aggressiveness of the soldiers as in the Mălâncrav Arrest scene,⁶¹ in which they not only seize Christ's body but also pull out his beard and hair.

One popular literary source for this episode of beard and hair pulling is a piece of writing held dear by the Franciscans entitled *Meditations on the Life of Christ*, which was written around 1300 by a Franciscan friar for a nun of the female branch of the order, the Poor Clares.⁶² The text says:

"It is to be read in a certain writing which the Lord revealed to one of His devoted ones that His head was shorn and His beard torn; but the Evangelists have not described everything. And indeed, I do not know how to prove by the Scriptures whether or not He was shorn, but the plucking of His beard can be proved. For Isaiah, in the person of the Lord says: I have given my body to the strikers, and my cheeks to them that plucked them [Isaiah 50:6]." *Meditationes* cap. LXXXII.⁶³

This detail betrays the Late Medieval desire to increase the psychological and didactic impact of the Passion story. According to Marrow "narratives of epic length and moving detail came to replace the summary formulas of earlier centuries."⁶⁴ Further events were introduced to the Passion story in order to illustrate the inhuman, physical and moral sufferings induced on Christ by an increasing number of tormentors. The depiction at Mălâncrav clearly illustrates this idea, the scene of the Arrest being crowded with a large number of different figures (around 19).

The plucking of the beard also occurs in the following two scenes, which show the trials of Christ before Annas and Caiaphas. The high priests are hard to identify by their clothes but their positioning on rich thrones decorated with baldachins indicates their official function. In both depictions, the tension is increased by the presence of figures mocking Christ, some of which are identified as Jews by their pointed hats.

At least three Jews are also depicted in the next representation, that of the Flagellation (Fig. 4). Although their presence appears quite normal during the trials, the insistence on the role played by the Jews in the Passion cycle in Mălâncrav is indicative of a strong anti-Semitic orientation.⁶⁵ Jews also appear elsewhere. For example, they are seen bringing Christ before Caiaphas and stripping him in the murals in Podolinec in Slovakia,⁶⁶ and again in the Passion cycle in the choir of the church in Poniky in Slovakia (dated around 1415). Jews are again seen in scenes showing Christ being tortured in the church in Waltensburg/Vuorz (dated around 1330) in the canton of Graubünden in Switzerland.⁶⁷ This may be an iconographic stereotype, adopted from existing models and linked with anti-Semitic sentiment already present in Franciscan ideology from the thirteenth century.⁶⁸

An important detail of the representation of the persecuted Christ is the rope with which his hands are bound, especially during the trials. St. Bonaventure, who dedicated a chapter to this matter in his *Vitis mystica* ('On the Tying of the Vine'), emphasized the significance of the binding of Christ's hands, considering it a further humiliation inflicted upon him during the Passion.⁶⁹ This became a common motif in a large number of representations of the trials and the Carrying of the Cross.

It is interesting to note that, of the 16 scenes in this cycle, four depict Christ being judged: twice by the Jewish priests, once by Herod, and once by Pilate. In this respect, the Passion cycle in Mălâncrav is quite unique in the region and without parallel among the remaining frescoes

of medieval Hungary. This is similar to the sequence of trials in the detailed Passion cycle of Duccio's *Maesta*, dated approximately half a century earlier (1308-11). According to Stubblebine, the motivation for this richness of narrative detail is to be found in Byzantine prototypes, namely in manuscript illumination.⁷⁰ The paintings in Mălâncrav have a lot in common with later panel paintings from German areas, such as that by a master from Cologne dated around 1400.⁷¹ The panel,⁷² presenting a detailed narrative of the Life and Passion of Christ, features four trial episodes besides the image of the Stripping of Christ and the Hammering to the Cross. As in Mălâncrav, the story finishes with the Resurrection and a scene depicting the Death of the Virgin.⁷³

The repetition of particular scenes – for example, the trials and the insistence on the physical suffering of Christ during the Crucifixion – were meant to stress the humanity of Christ. Such images were used as a way to arouse feelings of empathy and compassion among devotees. They were of central importance in the devotional trend of the Late Middle Ages, the so-called *devotio moderna*,⁷⁴ which emphasized the importance of personal identification with the sufferings of Christ as well as private responsibility for individual salvation.

The last trial scene in the nave cycle depicts Pilate (dressed in a fashionable tight tunic, tight trousers, and pointed shoes, and wearing a peculiar hat) sitting on a throne and washing his hands,⁷⁵ followed by the image of the Carrying of the Cross (Fig.5). In the center of this composition we see Christ carrying a visible, ochre-colored T-shaped cross. Simon of Cyrene, forced to help Christ carry the cross, holds it by the end. Christ is being led by a rope by a figure holding three big nails in his hand. The scene is crowded with soldiers but also includes the group of the three Maries, among whom features the Virgin.⁷⁶

The four episodes of the trials mentioned above correspond to an equal number of scenes in which Christ's body is placed on the Cross. These emphasize the physical suffering during the Crucifixion and depict the story from the moment of the actual Hammering to the Descent from the Cross.

The Cross itself is given particular emphasis by the presence of an additional representation, namely the Hammering of Christ's body to the Cross (Fig.6). The textual source for this image is to be found in late medieval Passion Tracts. Its iconographic origin lies in the famous medieval writing called *Speculum Humanae Salvationis*.⁷⁷ In *Speculum*,

the nailing of Christ to the Cross is juxtaposed with a scene of hammering on anvils in a blacksmith's workshop. Typologically it is related to the story of Jubal and Tubalcain, the inventors of music and forging according to Genesis 4: 21-22.⁷⁸

In the murals of medieval Hungary, this episode features only in a limited number of Passion cycles dating to the final decades of the fourteenth century and the fifteenth century. There are a number of examples in murals in Slovakia, such as in the sanctuary of the church in Podolinec (dated 1360, 1380),⁷⁹ and the nave of the church in Sliache in Slovakia (dated around 1370, 1390).⁸⁰ It also features in Švábovce in Slovakia (dated 1390, 1400)⁸¹ and later in Košice (paintings dated around 1440).⁸² In Transylvania there are two cases, the murals in Chileni in Romania (dating to the end of the fourteenth century)⁸³ and a less visible image (dated 1420 by Drăguț)⁸⁴ in fragmentary form on the northern wall of the central nave of the church of St. Margaret in Mediaș in Romania.

The Hammering already existed in eleventh to twelfth century manuscript illustrations based on Byzantine models.⁸⁵ This representation became very fashionable, especially in the thirteenth and fourteenth centuries, and was a widespread phenomenon in northern art. In the fifteenth century, it was frequently represented on altarpieces featuring Passion scenes, especially in German areas.⁸⁶

If the scene of the Hammering was inspired by the widely known illuminated manuscripts of the *Speculum Humanae Salvationis*, a peculiar representation in the Passion cycle in Mălâncrav can be linked with another important writing of the fourteenth century. At first sight the representation seems to be a Crucifixion, but it in fact depicts the moment of the Raising of the Cross (Fig.7).

The depiction shows the crucified Christ on the Cross (already in a vertical position) which is being embraced/held vertical by three characters on each side. The whole group is framed by two soldiers who are pointing to the Cross. To the left of the composition we see the three Marias together with John, whose grief is indicated by his praying hands.

The visual source of this scene is found in a medieval illuminated manuscript, namely the *Concordantiae Caritatis*, a typological work written around 1351 by a certain Ulrich of the Cistercian monastery of Lilienfeld in Austria. In this codex, on fol. 92 v, in a medallion in the upper part of the page, we see an image of Christ Crucified while his Cross is being raised by three figures. This image is similar to that in the church at Rhäzüns

(Switzerland),⁸⁷ in which the Cross, not yet fully erect, is being raised with a rope by a soldier, while several other figures are seen hammering Christ to the Cross.⁸⁸ With its symmetrical and static composition, the scene in Mălâncrav appears to have gone one step further. The depiction has lost its narrative content. It almost looks like a devotional representation of the Crucified Christ, whose body is embraced by an equal number of figures on either side of the Cross.

It is difficult to trace the source of this representation in Mălâncrav at this stage of the research. It should be noted, however, that there is no similar image remaining throughout all of Medieval Hungary. We may suppose, therefore, that its iconographic origins can be found either in the manuscript illumination of the fourteenth century, produced somewhere in the German areas, or in mural paintings like the aforementioned cases in Rhäzüns in Northern Switzerland.

The last scene on this row is the actual Crucifixion showing Longinus and his spear. He is pointing at his eyes, visually indicating his miraculous healing. It is interesting to note how, although Longinus can be seen in the painting of the Crucifixion in Šivetice in Slovakia as early as around 1300,⁸⁹ he does not seem to have been very popular in Medieval Hungary⁹⁰ during the fourteenth century.⁹¹ Longinus appears in the Crucifixion scene in Waltensburg (dated around 1330) and Lügen in Switzerland (dated to the fourteenth century).⁹²

The Descent from the Cross, situated under the Crucifixion, is hard to see due to its being almost entirely covered by the baldachin above the pulpit (Fig. 8). The Passion cycle ends with the scene of the Lamentation, a Pietà-like representation given its depiction of the grieving Virgin holding in her arms the stiff, dead body of her son. The (partly preserved) scene of the Deposition concludes the Passion cycle that is followed by the Resurrection and the Apparitions of Christ.

Disjunctive narrative and significant images in the sanctuary murals

From the Passion cycle in the sanctuary, only 11 scenes have been preserved.⁹³ The narrative begins in the upper register of the northern wall with the Last Supper, in which Christ and his disciples are shown sitting

around a circular table.⁹⁴ In the middle of the table, there is a large plateau of fish,⁹⁵ a plate, two pieces of knot-shaped bread and a knife.

The round composition permitted the painter in Mălâncrav to create a scene in which all participants are entirely visible from below.⁹⁶ In the Central European area, similar examples are less numerous. The round composition appears in the Passion cycle in the church in Keszthely in Hungary mentioned earlier (1384-87) and on the northern wall of the sanctuary in Stitník in Slovakia (also dating from around the end of the fourteenth century).⁹⁷ It appears again later on panel paintings – for example, on a Bohemian winged altar in South Tyrol dating to 1410.⁹⁸

This scene is followed by the Washing of the Feet, which depicts the Apostles grouped together in the background and assisting Christ in washing Peter's feet. Peter is stretching one foot towards the round tub while pointing to his head with his left hand.⁹⁹ In the foreground, Christ is kneeling down to perform the ritual with a towel hanging over his shoulder. Behind him, one of the Apostles is reading a book.

This is followed by a representation of the Praying on the Olive Mountain and the Arrest. Although framed together, these moments are visually separated by the thick line formed by the rocky hill (suggesting the Olive Mountain) on which Christ is praying (Fig. 9). From the right hand side, in the upper corner, the Holy Father is seen between the clouds blessing his son. On a lower level, we see three Apostles asleep behind a wattle fence.¹⁰⁰

The scene of the Arrest of Christ occupies the right corner of this bay. The main characters in this scene – Christ, Judas and Malchus – are positioned in front of the group of soldiers.¹⁰¹ Christ is offering his cheek to Judas (standing to the right) while at the same time his eyes are turned towards Malchus, in the foreground, on the left of the scene.

The servant kneels while Christ touches his ear. Behind Christ there is a crowd of soldiers ready to fulfill their task. One of these, behind Judas, even tries to speed up matters by grabbing him. The painter in Mălâncrav depicts Christ as being fully in control of the situation, accepting Judas's kiss and healing the servant's ear. Peter is marginalized, standing to the right of the crowd and held by one of the soldiers who has turned his back to the main figures.

The next scene retells the events of the Jewish Trial. With his hands tied, Christ is brought by soldiers before the high priests, who are sitting together on the same throne under a narrow baldachin. Annas raises his

hands while discussing with Christ and Caiaphas rips open his garment, condemning the blasphemy by this gesture.¹⁰²

The preference for this type of representation, one stressing the role of the high priests in the condemnation of Christ, is again reminiscent of Derbes's comment on the anti-Semitic orientation of Franciscan ideology during the thirteenth century.¹⁰³

The story continues in the middle of the second row, in the northeastern bay, with the Crowning with Thorns. Christ is placed in the center of the composition, seated on a semicircular throne. Dressed in a long robe with geometric patterns, he is supporting his head with his right hand, in an indication of his physical suffering and exhaustion,¹⁰⁴ while with his left hand he takes the rod handed to him by one of his tormentors.

Two other figures, situated to the sides of the throne, are pressing the crown onto Christ's head, two staves arranged crosswise on top of the crown. In similar, albeit simplified image of that found in Mălâncrav is that in Kocelovce in Slovakia showing Christ with his head bent to the left and the crossed staves being pressed by four tormentors, one at each end.¹⁰⁵ Four tormentors and the staves can also be seen in Ochtná in Slovakia (dated 1375-85),¹⁰⁶ where, on the northern wall and on the third row, we find a frontal view of Christ, his hands tied in front of him. His rigid position and lack of expression is further enhanced by the symmetry of the overall composition.¹⁰⁷

The Crowning with Thorns is followed by the scene of the Flagellation. Christ, tied and facing the column, is seen in the middle of an architectural structure that frames and highlights the entire composition. Christ's position is twisted and appears quite clumsy, placed as he is behind the column.¹⁰⁸ The effort made by the painter to depict naturalistic details is clear, especially in the case of Christ's body, which, full of wounds, provides an illustration of Isaiah's prophecy that he would be whipped so cruelly until nothing remained whole and he became covered with wounds '*a planta pedis*' [Isaiah, 1,6].¹⁰⁹

In the next composition, which shows the Carrying of the Cross, we see Christ holding a T-shaped cross over his shoulder. A peculiarly dressed Simon of Cyrene, forced to help Christ carry the cross, holds it by the beam (Fig. 10).¹¹⁰

The rope is again emphasized: Christ's neck is tied with a rope and he is being led by an older figure who is holding up a hammer in his left hand. A cluster of soldiers clad in fourteenth century armour resembling kettle

hats (*bassinets* and *aventails*) and some other people are accompanying Christ, while a soldier behind him raises his hand as if to hit Him. Two men appear in the middle of the group accompanying Christ: the two thieves who are to be crucified together with Christ.¹¹¹

The depiction of the two thieves in such a prominent position in the scene is not matter of chance. Indeed, this was a common motif in many Franciscan writings. As Derbes points out, “Bonaventure and especially Pseudo-Bonaventure stressed the thieves, considering Christ’s association with criminals still another humiliation.”¹¹²

The thieves were inserted into Passion narratives produced for the Order in Italy.¹¹³ They also appear in several representations in Slovakia – for example, in front of Christ during the Carrying of the Cross in the sanctuary of the church in Ochtiná (third row, north wall of the sanctuary), in Kocelovce in Slovakia (third row, north wall of the sanctuary),¹¹⁴ as well as in Ludrová in Slovakia (dated around 1420, on the bottom row of the north wall in the sanctuary). (Fig. 11.)¹¹⁵

The Passion story finishes with the Crucifixion – that is, the first scene in the second (and third) register of the north wall in the sanctuary (Fig. 12). It shows Christ on the cross between the two crucified thieves. The cross is Tau-shaped and bears the inscription at the top of I.N.R.I. On the left we see the good thief and an angel (waiting to take his soul to heaven). On the right, we see the bad thief whose soul, depicted as a small nude child coming out of his mouth, has already been taken away by a devil piercing the clouds in the right corner of the scene.

The centrally positioned body of the crucified Christ attracts the attention of the viewer. He is depicted as *Christus Patiens*, with his head bent to the left and his eyes closed. The sight of his transparent loincloth barely covering his nudity was a common allusion to his poverty, as Derbes has emphasized.¹¹⁶ This was one of the most significant motifs in Franciscan spirituality, especially during the thirteenth century, one which “validated the vow upon which Francis founded the Order.”¹¹⁷

Unfortunately, only half of this image has been preserved, but, based on the quality of the remaining upper half (where we see the remains of the sponge, the lance and a flag), this must have been a very beautiful example of the historiated type of Crucifixion following the Italian tradition. Similar examples can also be found in other churches of Medieval Hungary. One such example is that in Stitník in Slovakia on the east wall of the north aisle (dating from the beginning of fifteenth century),¹¹⁸ in Kocelovce¹¹⁹

and Ludrová in Slovakia, and, albeit only in fragments (only the upper part of the scene, the angel and the devil taking the souls of the thief, is visible), in the Slovenian rotunda in Sélo (dated around 1410).¹²⁰

The Crucifixion is followed by the depiction of Judas's repentance and his Suicide (Fig. 13).¹²¹ The proximity of the two scenes to the Crucifixion once again resembles Franciscan texts: namely, Bonaventure's commentary on the Passion. In *Lignum vitae* he stresses that: "The first thing that occurs to the mind of anyone who would contemplate devoutly the Passion of Christ is the perfidy of the traitor."¹²²

Thus, it is not by chance that the Suicide of Judas is depicted in the Church of San Francesco in Assisi, the most important church of the Franciscan Order in Italy, where we see a terrifying picture of the traitor as a warning to all who would follow Judas's example of treason.¹²³ Both episodes, Judas returning the money and his death, were included in the Passion cycle in the church in Ludrová (second row on the north wall of the sanctuary)¹²⁴ that also features some other iconographic similarities with the sanctuary cycle in Mălâncrav.¹²⁵

'Diffused' Franciscan influence in the mural paintings in Mălâncrav

Our analysis of the two Passion cycles in the church in Mălâncrav has shed light on a number of Late Medieval devotional trends. Many of these seem to have been inspired by the popular mysticism of the mendicant orders, especially the Franciscan one. The images contain important motifs not only of Franciscan spirituality (e.g. poverty, humility and the bodily suffering of Christ) but also the important writings (e.g. the *Meditationes Vitae Christi*) that sought to explain them.¹²⁶

The iconographic scheme in the nave was also inspired by other popular illuminated manuscripts, such as *Speculum Humanae Salvationis*¹²⁷ and *Concordantiae Caritatis*,¹²⁸ both of which circulated widely at the time¹²⁹ and therefore well known. The existence in Mălâncrav of images like the Hammering of Christ, which derives from *Speculum Humanae Salvationis*, is also indicative of Franciscan devotional patterns. Thomas argued that *Speculum* was itself based on a theological source originating from Franciscan circles.¹³⁰

However, the problem is that despite the widespread presence of Franciscans in Medieval Hungary,¹³¹ monuments illustrating their presence in this region¹³² or information about their preaching activity is either extremely rare or dates from later periods.¹³³

In terms of the images of the Franciscan saints, Lanc arrived at the conclusion that they seem to have been less popular outside Italy, although the Order was nonetheless extremely successful throughout Europe and England.¹³⁴ In Central Europe, representations of the most important Saints promoted by the Order can only be found in churches whose dedication was directly linked with the ideology of the Order¹³⁵ or in those belonging to Franciscan cloisters (many of them built by nobles). One such case is the church in Keszthely in Hungary, which was built around 1386 for the Franciscans by Stephen Lacki, Palatine of King Sigismund of Luxemburg.¹³⁶

It was the support of nobles that convinced the Franciscans to settle outside towns, and this illustrates one of the particularities of Franciscan activity in this region.¹³⁷ The Franciscan monastery dedicated to the Virgin in the village of Tileagd in Romania was founded in 1329 by the local owner, the Telegdi family, the members of which were prominent figures in the church hierarchy. Another case, dating from the end of the fourteenth century, is that of the monastery dedicated to the Virgin in Sălard in Romania, whose benefactor was Nicholas Csaki, a nobleman who received the village through royal donation in 1395.¹³⁸ However, the remaining visual material for all these monuments is not sufficient to allow for a better understanding of the iconographic choices favored by the Franciscans in their churches.

Recent research, such as that by Buran on the mural paintings in the church in Poniky in Slovakia¹³⁹ or by Lionnet into representations of the Virgin in the murals of Medieval Hungary, have refined our understanding of the Franciscan influence on the images of this region. Lionnet argued that there was a certain “diffused influence” of Franciscan spirituality in many mural paintings in the churches of Medieval Hungary.¹⁴⁰

This diffused influence is visible in both cycles of paintings in Mălâncrav and might explain several iconographic choices as well as the obvious insistence (in both cycles) on depicting the physical and moral suffering of Christ during the Passion, as well as his humiliation, poverty and sacrifice. This was connected with the western idea of Redemption through contemplation and emphatic devotion.¹⁴¹

The theory of diffused influence is also favored by the lack of historical documents. The patronage of the church in Mălâncrav by its local owners, the Apafi family, is an acknowledged fact. However, nothing is known about their possible relationship with the Franciscans during the fourteenth century and first half of the fifteenth century.¹⁴²

The decoration of the sanctuary appears to be more elaborate from a theological point of view. It has an obvious didactic message and insists on the Eucharistic significance of Christ's sacrifice (the iconographic scheme in the sanctuary contains two representations of Christ *Vir Dolorum*).¹⁴³ This iconographic theme is highly favored by the Franciscans while already part of the larger stream of Late Medieval piety.

Late medieval spirituality and the circulation of images

Finally, it is interesting to note how, despite the fact that the paintings in Mălâncrav depict the same story in two different ways and in murals that were dated (on stylistic grounds) at least 20-30 years apart, they nonetheless seem to underline similar ideas: namely the humanity of Christ. One rendering of the story achieves its goal through repetition, the other by means of structural and formal visual strategies.

Why, then, was the same theme chosen for both cycles – that in the nave and that in the sanctuary?

The simple answer could be that the paintings exist in two distinct spaces (the nave and the sanctuary), each designed for a different public. On the other hand, being a family church (whose interest in embellishment is documented until later in the sixteenth century),¹⁴⁴ it could be argued that the paintings were commissioned by two generations of donors and therefore represent two distinct donations.

Concerning the iconographic choices, although it is possible to find correspondences with other examples from Medieval Hungary, it is clear that, especially in the case of the nave cycle, there are no close iconographic and stylistic parallels in the region. In general, we see a preference for certain scenes preparatory to the Passion, such as the Last Supper, Praying on the Olive Mountain, and the Arrest. While the majority of the cycles more often than not depict the Trial before Pilate, the Flagellation, the Crowning with Thorns, the Carrying of the Cross, the Crucifixion, and the Deposition, the cycle in the nave in Mălâncrav

is highly detailed and includes four trials of Christ and four moments connected with the Crucifixion.

Two mural cycles in what is today Slovakia – that in Podolinec¹⁴⁵ and that in Sliache¹⁴⁶ – appear to provide some similarity in terms of chosen scenes, such as the Hammering of Christ to the Cross. However, in terms of composition and form, these paintings contain many differences. For example, none of the Slovakian examples feature the Boustrophedon arrangement. Instead, the narratives are clearly divided into separate scenes which are visually composed in order to be ‘seen’ separately.

That related iconographic patterns can also be found in churches in other regions – for example, Switzerland and Germany – tells us once again that painters and images were in wide circulation.¹⁴⁷ The iconographic choices reflect the trends of Late Medieval spirituality in general. This can explain decorative schemes, like that in the nave, which was probably the work of an itinerant artist from southern Germany or northern Switzerland.¹⁴⁸

Although the murals in the sanctuary feature some of the generally preferred scenes of the Passion, the meaningful articulation of the iconographic scheme (enhancing the significance of the image of the *Vir Dolorum*) is also quite unusual in comparison with other Passion cycles found in the region (Fig.14). These paintings were compared (from a stylistic and iconographic point of view) with those found in the church in Ludrová, even if the latter cycle is much more narrative than that in Mălâncrav. In both cases, the social and historical background is similar, both being the family churches of nobles.

We can now turn our thoughts to questions concerning aspects of popular devotion (already being familiar with the idea of salvation through empathy with the sufferings of Christ), the circulation of iconographic patterns and the relationship between the donor, the master painter and the community to which the images were addressed (in this particular case a family church in Medieval Transylvania). Last but not least, we can address different questions concerning concepts such as center and periphery, especially when looking at patterns of devotion characteristic of Late Medieval spirituality in general and Transylvania in particular.

Place names

Present-day names	Hungarian names	German names	Country
Chilieni	Sepsikilyén	Kilön	Romania
Kocelovce	Gecelfalva	–	Slovakia
Košice	Kassa	Kaschau	Slovakia
Ludrová	Ludrofalva	–	Slovakia
Mălâncrav	Almakerék	Malmkrog	Romania
Mediaş	Medyes	Mediasch	Romania
Ochtiná	Ochtiná	–	Slovakia
Podolinec	Podolin	Pudlein	Slovakia
Poniky	Pónik	–	Slovakia
Rimavská Baňa	Rimabánya		Slovakia
Sălard	Szalárd		Romania
Šivetice	Süvete		Slovakia
Sliače	Szliacs		Slovakia
Stitník	Csetnek	–	Slovakia
Švábovce	Svábfalva	Schwabsdorf	Slovakia
Tileagd	Mezőtelegd	–	Romania
Žehra	Zsegra	–	Slovakia

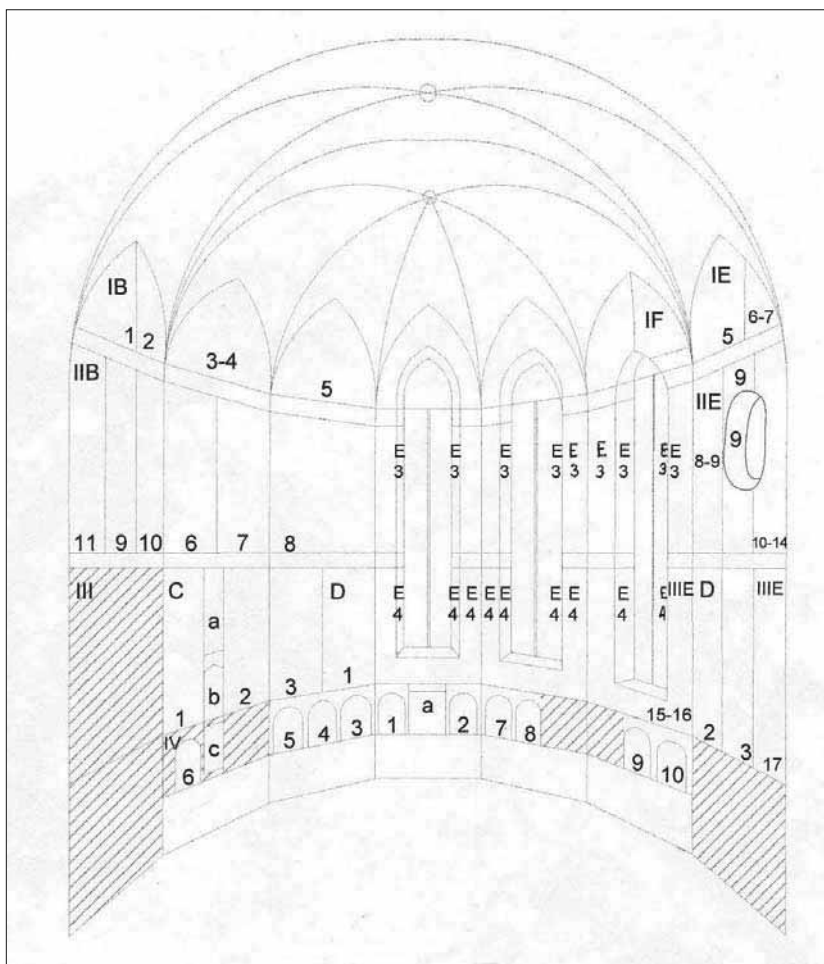


Fig. 1 Scheme of the murals

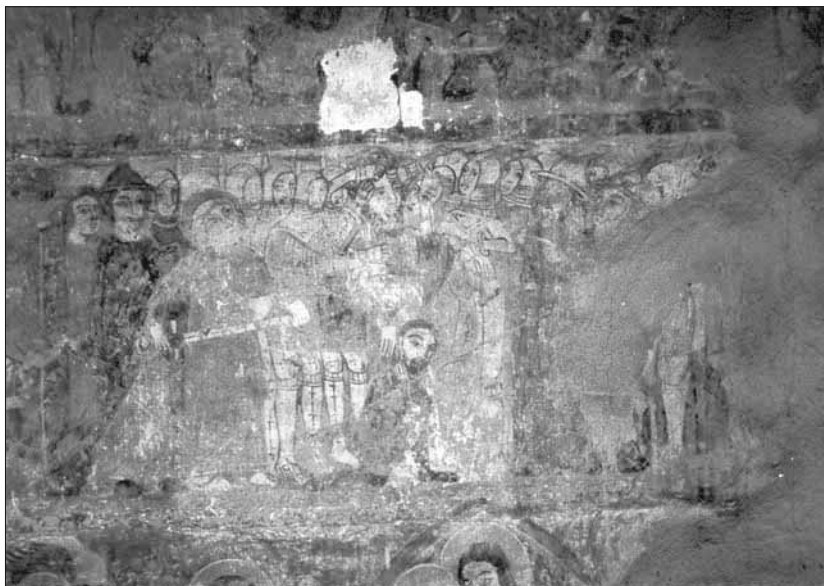


Fig. 2 The Arrest



Fig. 3 The Flagellation



Fig. 4 The Carrying of the Cross



Fig. 5 The Hammering of Christ on the Cross



Fig. 6 The Raising of the Cross



Fig. 7 The Raising of the Cross, the Crucifixion, the Descent from the Cross and the Lamentation



Fig. 8 The Arrest, sanctuary



Fig. 9 The Carrying of the Cross, sanctuary



Fig. 10 The Carrying of the Cross in Ludrová, Slovakia



Fig. 11 The Crucifixion, sanctuary

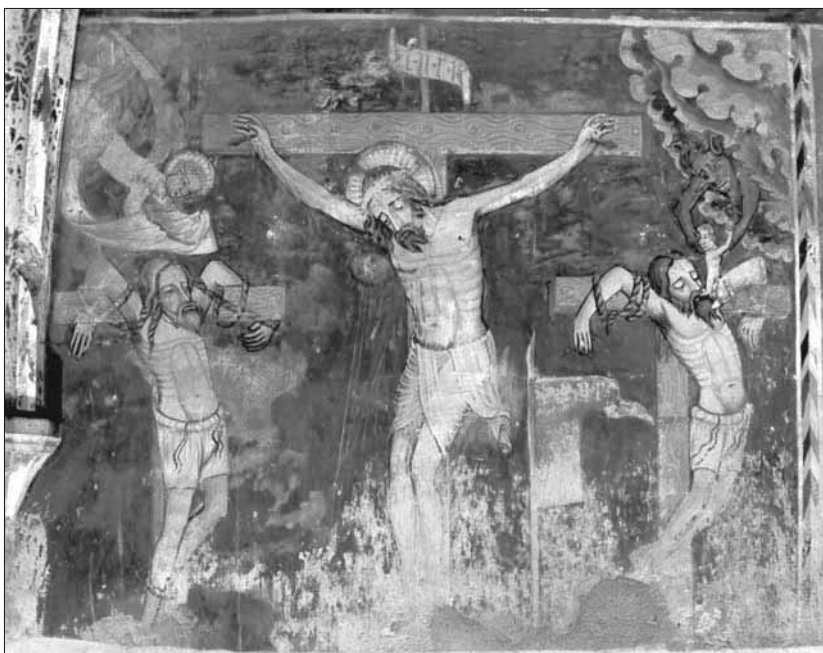


Fig. 12 Judas's suicide, sanctuary



Fig. 13 The second bay in the north wall of the sanctuary

NOTES

- ¹ During the Middle Ages and later, in the modern period, the church and the property of Mălâncrav belonged to a Hungarian family of nobles named Apafi. The members of this family were responsible for the construction of the church and its interior decoration. The history of the Apafi family, as well as the various phases in the construction of the church and identification of donors to the interior decoration, formed the subject of my PhD thesis, *Patronage and Artistic Production in Transylvania. The Apafi Family and the church in Mălâncrav (fourteenth-fifteenth centuries)*, which I defended at the Central European University in Budapest. Unable to connect any donor with the murals in the nave, I paid little attention to these fascinating paintings. Recently, however, the depictions of the Virgin Mary in Mălâncrav aroused the interest of the French scholar Marie Lionnet, who included them in her doctoral thesis *Les peintures murales en Hongrie a la fin du Moyen Age (v. 1300-v.1475)*, Universite Paris-Nanterre-U.F.R. d'Histoire de l'art, 2004. I would like to thank Professor Gabor Klaniczay of the CEU, Budapest, for allowing me to consult this work. On the donor of the murals in the sanctuary, see Gogăltan A., Sallay D., "The Church of Mălâncrav and the Holy Blood Chapel of Nicholas Apa" in Rusu A.A., Szócs P.L. eds., *Arhitectura religioasă medievală din Transilvania* [Medieval Religious Architecture in Transylvania], Ed. Muz. Sătmărean, Satu Mare, 2002, vol. II, 181-210.
- ² Boner Ch., *Transylvania: Its Products and Its People*, Longmans Green Reader & Dyer, London, 1865, 361. It should be noted that as early as 1855 the church was listed as one of the most valuable monuments in Transylvania, when Friedrich Müller described it for the "Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale" in Vienna. Müller's notes appear in the Archives of the Committee for the Conservation of Monuments in Budapest (copies were made some years later by Imre Henszlmann) [OMVH, no. K. 859]. On this issue, see Mezey A. D., Szentesi E., "Az állami műemlékvédelem kezdetei Magyarországon. A Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale magyarországi működése (1853-1860)," [The beginnings of state monument conservation in Hungary. The activity of the Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale in Hungary (1853-1860)] in Bardoly I., Haris A. eds., *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok* [Research on stages in Hungarian monument protection], Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Budapest, 1996, 47-67.
- ³ See Éber, L., "Tanulmányok Magyarország középkori falfestményeiről." [Studies of Hungarian wall paintings of the Middle Ages], in *Magyarország műemlékei*, Forster Gy. ed., Budapest, 1915, vol. 4, 71-86.

- 4 Baxandal M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford Univ. Press., London, Oxford, New York, 1972, 29-103.
- 5 We count approximately 25 cycles (i.e. narrative cycles) including more than 4 scenes. The majority of these are in churches in present day Slovakia and Romania.
- 6 In Hungary, interest in the study of these sources arose only more recently. See the works of András Vizkelety and Edit Madas; Vizkelety A., 'I "sermonaria" domenicani in Ungheria nei secoli XIII-XIV' in Graciotti S., Vasoli C. eds., *Spiritualità e lettere nella cultura ungherese del basso medioevo*, Olschki, Florence, 1995, 29-39; Madas E., *A középkori magyarországi prédikáció-irodalom forrásai (XII-XIV század)* [The sources of medieval Hungarian sermon literature, twelfth to fourteenth centuries] Dissertation Cand. Sci., Ms, Budapest, 1992; and idem, *'Coepit verbum Dei disseminari in Ungaria'. Prédikációirodalom a középkori Magyarországon* [Sermon literature in medieval Hungary] Doctoral dissertation, Ms., Budapest, 2000; and idem, "'Species Priami digna este imperio". Les enseignements d'un sermon du Xlle siècle', *Acta Antiqua* 40 (2000), 311-19.
- 7 See Wehli T., "Passió-ciklusok" in Marosi E. ed., *Magyarországi művészet 1300-1470 körül* [Hungarian art between ca. 1300-1470], Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987, vol. 1, 186-88; vol.2, figs. 1282, 1292, 1363-64, 1374, 223.
- 8 Buran D, *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, Weimar, 2002, 154-61.
- 9 Gerát I., *Stredoveké obrazové témy na Slovensku : osoby i príbehy* [Medieval Iconography in Slovakia: characters and history], VEDA, Bratislava, 2001, 210-30.
- 10 See, for example, Russo D., "Saint François, les franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge" in *Mélanges de l'école Française de Rome. Moyen Age. Temps Modernes*, 1984, Tom 96/2, 647-717; Derbes, A., *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1996, passim.
- 11 Marrow, J. H., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Van Ghemmert Publ.Comp., Brussels, 1979, passim. See also Wachinger B., "Die Passion Christi und die Literatur. Beobachtungen an den Rändern der Passionsliteratur," in Haug W., Wachinger B. eds., *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1993, 1-20.
- 12 Klaniczay listed some representative studies on sermon literature in general and also in Hungary. See Klaniczay G., *Holy rulers and blessed princesses:*

dynastic cults in medieval Central Europe, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, 404-406.

- 13 Palmer Wandel L., "Envisioning God: Image and liturgy in Reformation Zurich" in *Sixteenth Century Journal* XXIV/1 (1993), 21-40 (esp. 21). I am indebted to Maria Crăciun for providing me with this article.
- 14 For further bibliography see Gogâltan, Sallay, "The church of Mălâncrav" p. 187, footnote 33. See also Lionnet, *Les peintures murales*, vol.2, p. 5.
- 15 On the opinions surrounding the dating of the frescoes in the nave, see Drăguț V., "Picturile murale din biserica evanghelică din Mălâncrav." [Mural paintings in the Evangelic church in Mălâncrav]. *Studii și cercetări de istoria artei* 14 (1967), 79-93, (esp. 80); idem, "Les peintures murales de l'église evangelique Mălâncrav." *Revue Roumaine d'histoire de l'art* 5 (1968), 61-71. See also Gogâltan A., "The Church in Mălâncrav (Almakerék, Malmkrog) Sibiu District. A Historiographic Overview" in *Apulum* 38 (2001), 305-13.
- 16 The relation between architecture and painting was pointed out by Demus. Detaching the painting from the architecture destroys the harmony of the whole. See Demus O., *La peinture murale romane*, Flammarion, Paris, 1970, 28.
- 17 The Creation cycle located in the upper area of the wall contains 12 scenes; namely: 1) the Creation of the Sky, Stars and Moon, 2) the Creation of the Vegetation and Trees, 3) the Creation of the Fishes, Birds and Animals, 4) the Creation of Eve, 5) Adam and Eve in the Garden of Eden, 6) The Mortal Sin, 7) Expulsion from Paradise, 8) Adam and Eve leaving Paradise, 9) Adam and Eve on Earth, 10) The sacrifice of Cain, 11) Cain Killing Abel, 12) Destroyed area.
- 18 1) God the Father sending Gabriel to Mary, 2) The Annunciation, 3) The Visitation, 4) The Nativity of Christ, 5) The Annunciation to the Shepherds, 6) The Adoration of the Magi, 7) Herod orders the Slaughter of the Innocents, 8) The Slaughter of the Innocents, 9) Flight into Egypt, 10) Presentation to the Temple, 11) Destroyed area (12-year-old Jesus in the temple).
- 19 The Resurrection cycle contains the scenes of the 1) Resurrection, 2) *Noli me tangere*, 3) Incredulity of Saint Thomas, 4) Ascension of Christ.
- 20 The left end of the lower register is occupied by a cycle dedicated to the Virgin: 1) The Dormition, 2) The funerals of the Virgin, 3) The Assumption, 4) Saint Thomas receiving the Virgin's Girdle?
- 21 The representations on the upper parts of the pillars show an unidentifiable saint (considered by Éber to be St. John the Evangelist), a saintly hermit and a crowned woman (Lionnet suggested the temptation of Saint Anthony, see Lionnet, *Les peintures murales*, 393), Saint John the Baptist, Saint Katherine's martyrdom (?) and under it a Saintly monk, and a badly preserved representation of an angel (?) in a tower-like construction. In close proximity to the triumphal arch, this scene is currently covered by the pulpit.

- 22 On the importance of the representation of the Man of Sorrows in the cycle of paintings in the sanctuary, see Gogâltan, Sallay, "The Church of Mălâncrav," 194-98.
- 23 Marcia Kupfer notes that "the aim of painters to depict sacred history on church walls governed how they organize the decorative field, exploit color, configure backgrounds, and even manipulate their personal painterly 'handwriting'. From this perspective, formal decisions can no longer be considered in purely aesthetic terms as an autonomous dimension of painted decoration. On the contrary, they are already conventional narrative strategies implemented to recount events from Scripture and the lives of the saints." Kupfer M., *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, Yale University Press, New Haven, London, 1993, 13.
- 24 The term narrative is restricted to its nominative form referring to a story as a total entity. Cycle means a number of scenes representing different moments in a story. They are placed in relation to one another and connected in a common theme which progresses from a beginning to an end, undergoing a development. Individual episodes or scenes are defined as representing separate actions in the plot taking place in localized settings. Apud Kupfer, *Romanesque Wall Painting*, 11-12.
- 25 The term "boustrophedon", borrowed from epigraphy, describes this back-and-forth movement and means "turning like oxen in ploughing". See Aronberg Lavin M., *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, University of Chicago Press, Chicago, London, 1990, 53. For further reading see Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 1, 394, footnote 1540.
- 26 For Italy see Aronberg Lavin, *The Place of Narrative*, 1990, 53 sqq.
- 27 Lionnet notes several typological relations between specific scenes that appear on different registers in the nave cycle. Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 1, 396-97. An interesting analysis on typological correspondences appears at Orly F., "Halbbiblische und Außerbiblische Typologie" in idem, *Schriften zur Mittelalterlichen Bedeutschforschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977, 361-400.
- 28 There is no trace of painting on the south wall, albeit to my knowledge, no thorough research is mentioned in the literature. The north wall of the nave receives the most light thanks to the four southern windows of the clerestory.
- 29 Michler argued that this type of arrangement of frescoes on a screen-wall, showing the cycles of the Childhood of Christ and the Passion one after the other, characterizes church decoration in the area of Lake Constance and also some churches in southern Germany. See Michler J., *Gotische Wandmalerei am Bodensee*, Friedrichshafen, 1992, 34. Idea mentioned by Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 398.

- ³⁰ It should be noted that, being further from the viewer, the upper rows had to be made more visible by increasing the height of the registers.
- ³¹ For a short presentation of various dating hypotheses, see the catalogue entry no. 52 in Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 2, 48-50 (esp. 49, bibliography on p. 50).
- ³² For more on the paintings in Keszthely see Végh J., "Az olaszsal keveredő csek hatás a 14 és 15 század fordulóján," [Italian mixed with Czech influence from the turn of the fifteenth century] in *Magyarországi művészet 1300-1470 körül*. [Hungarian art between 1300-1470], Marosi E. ed., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987, vol. 1, 606-07, 609; Marosi ed., *Magyarországi művészet*, vol. 2, 697-700, 1268-1274. For more on the frescoes in Keszthely see Prokopp M., "A Keszthelyi plebániatemplom gótikus falképei," [The Gothic mural paintings in the parish church in Keszthely] in *Művészet* 4 (1978), 24-29; idem, "A Keszthelyi plebániatemplom gótikus falképei," [The Gothic mural paintings in the parish church in Keszthely] in *Építés-Építészettudomány* 12 (1980), 367-85; idem, "Freskenschmuck der Pfarrkirche (ehem. Franziskanerkirche) zu Kesthely. Ungarn, zwischen 1380 und 1390," in *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400 Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Anton Legner, Cologne, 1978, vol. 2, 457. See also Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 2, 49.
- ³³ We might think of earlier cycles, such as that in the nave of the church in Ghelița (Gelence, Romania, dated around 1300 by Jékely), but this is quite a small cycle influenced by Italian, Franciscan models. See Jékely Zs., "Krisztus Passiója a Gelencei (Ghelița, Románia) Szent Imre-Templom Közékkori Freskóciklusán" [The Passion Cycle in the Medieval Parish Church of Gelence (Ghelița, Romania)] in *Tanulmányok Tóth Sándor 60. Születésnapjára*, Budapest, 2000, 115-131. I would like to thank Jékely Zsombor for providing me his article. An exceptional example is given by the later cycle in the choir of the church in Ludrová (Ludrofalva, Slovakia, dated around 1415). These mural paintings contain a large number of Passion scenes that are similarly crowded with many figures. See Dvořáková V., Krása J., Stejskal K., *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku* [Medieval wall paintings in Slovakia], Odeon, Tatran, Prague, 1978., fig. 145; Biathová K., *Maliarske prejavy stredovekého Liptova* [Painting in the medieval Liptó district] Tatran, Bratislava, 1983, 61, figs. 42, 43. Búran D. "Prispevok k charakteru nástennej mal'by na prelome 14. a 15. storočia na Slovensku Nástenné mal'by v Ponikách" [Study on the characteristics of the mural painting at the turn of the fifteenth century in Slovakia: the paintings in Poniky] in *Ars* 1994/1, 1-47, (esp. 30-32); idem, *Studien zur Wandmalerei um 1400 in der Slowakei. Die Pfarrkirche St. Jakob in Leutschau und die Pfarrkirche St. Franziskus Seraphicus in Poniky*, VDG, Weimar, 2002, 202-07.

- ³⁴ Togner M., *Středověká Nástenná Mal'ba V Gemerí* [Medieval wall paintings in the Gemer region] Tatran, Bratislava, 1989, 19-21, 96-103, 177-78. See also the bibliography and presentation of the frescoes in the catalogue by Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 2, 80-81.
- ³⁵ Togner, *Středověká Nástenná Mal'ba V Gemerí*, 22-25, 104-111, 173-74; Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 2, 32-33.
- ³⁶ Togner, *Středověká Nástenná Mal'ba V Gemerí*, 177-78.
- ³⁷ In Klein's repertory of painting from Baden-Württemberg and Northern Switzerland, the term 'provincial' is understood in a geographical sense meaning all the works that were made (in the fourteenth-fifteenth century) in an area outside a known artistic center of South-western Germany (such as Konstanz, Basel-Freiburg, Ulm, Gmünd). See Klein M., *Schöpfungsdarstellungen mittelalterlicher Wandmalereien in Baden-Württemberg und in der Nordschweiz. Bestandaufnahme mit kritischem Befund*, HochschulVerlag, Freiburg, 1982, 187, (endnote 15).
- ³⁸ Lionnet found similarities with the murals in the chapel in Oberstammheim (1320-30), Lantsch (1400), and Schlans (turn of the fifteenth century) and Saint George at Rhäzüns (end of the fourteenth century). See Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 1, 398 (footnote 1555); See also Jäklin D., *Geschichte der Kirche St. Georg bei Räsüns un ihre Wandgemälde*, Chur und Winterthur, 1880, 6-7.
- ³⁹ Dated to the fourteenth-fifteenth centuries, these murals, besides the narrative of the Creation, also contain a larger or a shorter depiction of the Passion of Christ as well as scenes showing his public life and moments from the life of the Virgin as well as individual saints. Klein listed and described around 37 such cycles of paintings. See Klein, *Schöpfungsdarstellungen*, passim.
- ⁴⁰ It should also be noted that in all these cases the paintings are located in the nave, the public space dedicated to the lay community. This distinction is not clear in the case of the church in Lüen, which is a rectangular construction and provides no separate architectural space for the choir. For plans of both aforementioned churches, see Raimann A., *Gotische Wandmalereien in Graubünden. Die Werke des 14 Jahrhunderts im nördlichen Teil Graubündens und im Engadin*, Desertina Verlag, Mustér, 1985, 265, 409.
- ⁴¹ Together with the mural paintings at Rhäzüns, these decorative schemes were attributed to the so-called Master of Walzensburg along with 13 other examples located in the Graubünden region.. See Raimann A., *Gotische Wandmalereien in Graubünden*, 31-32, 265-71, 315-51, 409-25.
- ⁴² Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 1, 398 (footnote 1555).
- ⁴³ The historical background is also quite similar, with the church being a family foundation of the lords of Rhäzüns. Jäklin, *Geschichte*, 6-7; Raimann A., *Gotische Wandmalereien in Graubünden*, 315.

44 For more on the architecture of the church, see Gogâltan A., "The Architecture of the Church in Mălâncrav (Sibiu County)" in *Ars Transilvaniae* VIII-IX (1998-1999), 125-43.

45 At first sight each wall of the sanctuary in Mălâncrav seems to be independent of the other. The north wall concentrates on a narrative cycle (picturing the Passion and Resurrection of Christ) while the south wall is more dedicated to representations of hagiographic and glorification themes as well as the saints. The disrupted pictorial space on the east and southeast walls (the space between the windows and their embrasures) is occupied by iconic images of saints, each separated by structural framing devices (displaying Gothic trilobe arches). The only continuous composition, the painted architectural niches surrounding the entire sanctuary, are located in the lower register under the level of the windows. The niches contain the image of the *Vir Dolorum* in the middle as well as saints and other characters (probably donors?). The vaults appear to be structured into three thematic areas. On the eastern side, numerous female saints appear in a fan-like arrangement around the keystone with the Apafi coat-of-arms. On the western side, the vaults in the first bay are divided diagonally into two pictorial areas: the north-western area containing scenes from the Childhood of Christ, and the south-eastern area occupied by the Church Fathers and symbols of the Evangelists. The eastern side of the triumphal arch offers another limited but central pictorial surface dedicated to the Virgin of the Protective Mantle and framed by Saint Peter and Saint Paul

46 Kupfer, *Romanesque Wall Painting*, 63.

47 That these are crucial moments in the narrative of the Passion, the Crowning and the Flagellation is shown by the strong border framing the scenes. Between the depictions we see a thin division: this kind of border, which appears in other cases as well, is meant to separate two scenes that are related in terms of their symbolic content. Both of the aforementioned representations are also emphasized through their composition. The Crowning with Thorns focuses the attention of the viewer on the center of the image, where the large throne on which Christ is sitting is placed. This is evidenced not only by its elegant, semicircular shape but also by the saturated blue background and ochre surface on which it appears. The Flagellation, with the depiction of the column of torture in the center, permitted the painter to introduce an architectural structure which functions as an extra framing device and focuses attention on this representation. Importantly, compared with previously mentioned depictions, both these scenes involve very few (three or four) participants. This also helps make the paintings more visually striking.

48 The next moment in the story is the Carrying of the Cross, an image that stands out, by means of its position, framing and composition, as one of the most significant in the entire Passion cycle. Its location, on the northeast

wall, as well as the natural light it receives through the tall Gothic windows of the sanctuary, make it clearly visible from the nave. The representation is separated by strong framing bands and attracts attention through the clustered grouping of the participants as well as by the position of the Cross in the foreground.

49 The play between spatial location and the intention of emphasizing a specific image is also evident in the case of the Crucifixion. This is situated in the first part of the register on the north-western side. This location meant a larger pictorial area and therefore a more impressive image. Although only the upper half remains, the Crucifixion was double the size of the rest of the scenes. Some iconographic details, such as the presence of the upper part of a flag on the right hand side of the image, and the remaining traces of the sponge to the left, near the right side of the Crucified Christ, indicate the presence of characters at the bottom of the Cross now no longer visible. It therefore spread over two registers (the second and the third). Moreover, the composition with the three ochre-colored crosses appearing on the saturated blue of the background is strongly emphasized. We can only imagine the effect this large and powerful image would have had on the public at the time.

50 On *Vir Dolorum* and further literature focusing on this representation, see Sallay D., "A budai Szent Zsigmond-prépostság Fájdalmas Krisztus-szobrának ikonográfiája" [The iconography of the statue of the Man of Sorrows from the Saint Sigismund Collegiate church of Buda], in *Budapest Régiségei* 33 (1999), 123-39; idem, "The Eucharistic Man of Sorrows in late medieval art." *Annual of Medieval Studies at CEU* 6, 45-80. Budapest: CEU, 2000, 45-80. See also Jenei D., "Art and Mentality in the Late Medieval Transylvania" in Vainovski I. ed., *New Europe College, GE-NEC Program, 2000-2001, 2001-2002*, New Europe College, Bucharest, 2004, 13-71 (esp. 41, 45).

51 Dvořáková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, fig. 96.

52 Ibidem, fig. 75.

53 Raimann, *Gotische Wandmalereien in Graubünden*, 108, 294, 336, 412.

54 Ibidem, 108-09.

55 This sword is large and heavy and has an acutely pointed blade and a short grip suitable for holding it with one hand and a round pommel. These swords were common during the fourteenth century and beginning of the fifteenth century and therefore are hard to use as a dating element. See Oakeshott E., *The sword in the age of chivalry*, The Boydell Press, Woodbridge, 1994, (first edition 1964), 59-60.

56 Derbes, *Picturing the Passion*, 1996, 91-92.

57 Stelè F., *Ars Sloveniae. Gotsko stensko slikarstvo* [Art in Slovenia. Gothic mural painting] Mladinska knjiga, Ljubljana, 1972, LVIV; See also the catalogue *Gotik in Slovenien* Narodna Galerija, Ljubljana, 1995, 245-46, fig. 135b. In Rimavská Baná (Slovakia, dated around 1380) and Poniky

- (Slovakia, dated around 1415), the painter depicted the moment when Peter cuts off the servant's ear (in the background on the right side of the Arrest scene) and not the moment when Christ heals the servant's ear. On Rimavská Baná, see the image in Dvořáková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, fig. 86. For Poniky, see Buran, *Studien zur Wandmalerei*, 155-56, 319, fig. 100.
- 58 Drăguț, V., "Picturile murale de la Mediaș; o importantă recuperare pentru istoria artei transilvănene." [The mural paintings in Mediaș; an important recovery for Transylvanian art history] in *Monumente de Istoria Artei 2* (1976), 11-22, fig. 16.
- 59 Klein, *Schöpfungsdarstellungen* 349-68, fig. 210..
- 60 Ibidem, fig. 211, Raimann, *Gotische Wandmalereien in Graubünden*, 134, 299.
- 61 Generally, the soldiers wear fourteenth century armor, short, tight tunics and tight trousers, pointed shoes, basinets and kettle hats to which, in some cases, were attached aventails. See Edge D., Paddock J.M., *Arms and Armor of the Medieval knight. An illustrated history of weaponry in the Middle Ages*, Crescent Books, New York, Avenel, New Jersey, 1988, 73, 183, 186.
- 62 Ragusa I., Green R. B. ed., *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century* (Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1961), passim. See also Marrow, *Passion iconography*, 68-76.
- 63 Marrow, *Passion iconography*, 69.
- 64 Ibidem, 1.
- 65 Derbes, *Picturing the Passion*, 91-92.
- 66 See the images in the Krems internet database no. 012219, 012221. See also Gerát, *Stredoveké obrazové témy na Slovensku*, fig. 80.
- 67 Raimann, *Gotische Wandmalereien in Graubünden*, 413,
- 68 See the image in the database of the Krems Institute no. 012219.
- 69 Derbes A., *Picturing the Passion*, 92.
- 70 Stubblebine argued that manuscripts such as the Mt. Athos, Ivron 5 were most likely known by the artist. See Stubblebine J.H., "Byzantine Sources for the Iconography of Duccio's Maesta," in *The Art Bulletin*, vol. 57, no. 2, 1975, 176-85. For this article I am indebted to Maria Crăciun.
- 71 Kirschbaum E., ed. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder, Rome, Freiburg, Basel, Vienna, 1971, vol. 3, 77-78. See also a canvas dated around 1430 with the Life of Christ in 31 scenes from the former Charterhouse in Cologne. See Corley, E., *Painting and Patronage in Cologne. 1300-1500*, Harvey Millwe Publ., Turnhout, 2000, 114, fig. 88.
- 72 This was probably a donation by a rich family, the members of which appear in the lower right corner of the painting.

- 73 Lionnet draws attention to the representation of the Death of the Virgin shown in the nave cycle in Mălâncrav in three separate scenes. These insist on the fact that the Virgin ascended, body and soul, to Paradise. The ascension of the body and soul of the Virgin was another theological doctrine promoted by the Franciscans. See Lionnet, *Les peintures murales*, vol.1, 398, (esp. footnote 1556).
- 74 The literature on *devotio moderna* is too extensive to be included here. A good introduction can be found in Van Os H., *The Art of Devotion in the late Middle Ages in Europe 1300-1500*, Merrell Holberton Publishers Ltd, London, 1994, *passim*.
- 75 An amusing detail is given by the tall character in a tight green outfit and hood (probably representing a fool) seen behind the throne.
- 76 She is identified by her light, ochre-colored veil covering her blue dress. The presence of Mary in all the stages of the carrying of the Cross is a repeated theme. Lionnet draws attention to the several instances in the decorative scheme on the north wall of the nave of the figure of Mary. She is presented as the New Eve, the mother of God and the main actor in the process of redemption as the incarnation of the Church. Moreover, the images showing the death of the Virgin correspond on a vertical axis with those of the Creation of Eve until her expulsion from Paradise. See Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 1, 395-96.
- 77 This widespread manuscript was written in 1324, probably in Strasbourg, by the Dominican friar Ludolf of Saxony (+1378).
- 78 Niesner drew attention to the moral purpose of the *Exempla* introduced by the *Speculum*. In this context, the images play an important role, although their meanings are not always easily understood. Durandus' advice to view the images not only as a memory aid but also as a model of desirable behavior [*ad representandum mala vitanda, et bona imitanda*] is therefore considered relevant by Niesner to understanding the role of such images. See Niesner M., *Das Speculum Humanae Salvationis der Stiftsbibliothek Kremsmünster*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 1995, 338-39.
- 79 Dvořáková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, 129, fig. 52; Marosi E. ed., *Magyarországi művészet*, vol.2, fig. 690.
- 80 Dvořáková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, 141-42, figs. 164-69. It should be noted that in the aforementioned cases of Podolinec and Sliače in Slovakia, this episode comes after a depiction of high significance for Franciscan spirituality, namely the Stripping of Christ. The Stripping of Christ is mentioned in Matthew's Gospel (after the Flagellation, Mt. 27, 27) and is also described in the Apocryphal Gospel of Nicodimus in the story of Pilate. The same episode was also mentioned in the psalms read out during Holy Week (Ps. 22, 19) and described symbolically by the covering and uncovering of the altar (*denudatio altarium*). It was used as an allusion to the poverty of Christ and is mentioned in the Meditations on the Life of Christ

- and in St. Brigitt's legend. See Schiller G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gerd Mohn Verlaghaus Gütersloh, 1968, vol. 2/1, 93. The same sequence of scenes appears in St. Gallus Church in Oberstammheim in northern Switzerland. Klein, *Schöpfungsdarstellungen*, 317-47 (esp. 321), fig. 186. The Stripping is missing in the other cases, like that in Svabovce, Kosice, Chileni and Mălâncrav
- 81 See Lionnet, *Les peintures murales*, 106; Dvořáková, V., *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, figs. 136.
- 82 Lionnet, *Les peintures murales*, vol.2, 46-47
- 83 Ibidem, vol. 2, 98-99 (with bibliography).
- 84 Drăguț, "Picturile murale de la Medias", 11-22.
- 85 One good example is the Barberini Psalter in Rome (dated to the turn of the twelfth century), in which Christ (dressed in a *Colobium*) is shown at the moment 4 soldiers nail him to the Cross. Schiller G., *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Gerd Mohn Verlaghaus Gütersloh, 1968, vol. 2/2, fig. 299.
- 86 In Italy, the preferred representation shows Christ climbing the ladder in order to be crucified. Schiller only mentions a later example of the nailing in Italy, in a fresco in the Dome of Cremona attributed to Pordenone and dated around 1530. Schiller, *Ikongraphie*, 94-95. For earlier examples see Derbes, *Picturing the Passion*, 147-49.
- 87 Klein, *Schöpfungsdarstellungen*, p. 353.
- 88 A drawing after this image in the church in Rhäzüns can be seen in Jäklin, *Geschichte der Kirche St. Georg*, fig. 51.
- 89 Dvořáková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, 87; Gerát, *Stredoveké obrazové témy*, fig. 92.
- 90 Although the historiated Crucifixions are encountered fairly frequently in the murals of Medieval Hungary, Longinus is less often represented, with more emphasis being placed on the figure of the grieving Virgin with the other two Maries and John. Longinus only seems to appear in Plešivec (Slovakia, dated around 1350). See Togner., *Středověká Nástěnná Mal'ba V Gemeri*, 14; Gerát, *Stredoveké obrazové témy*, 226-28. In Transylvania, in the 29 representations of the Crucifixion listed by Drăguț in his repertory he is only mentioned in the case of Mălâncrav. See Drăguț V., "Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania. Considerații generale și repertoriu de teme" in *Pagini de veche artă românească*. [Iconography of the Gothic mural paintings in Transylvania. General ideas and theme repertory], Editura Academiei, Bucharest, 1972, 72.
- 91 Longinus is given an important place in 15th century representations of the Crucifixion, such as in the panel painting of the altarpiece in Hronski Beňadick (Garamszentbenedek, Slovakia, dated around 1427) attributed to Thomas of Cluj (Koložsvár, Klausenburg), which is found today in the Christian Museum in Esztergom (Hungary), or in the murals by Johannes of

Rosenaw in the former Saint Mary's Church in Sibiu (Szeben, Hermannstadt, Romania) dated to 1445. See Gerát, *Stredoveké obrazové témy*, **218, fig. 86**; Vătășianu V., *Istoria artei feudale în Țările Române* [The History of Medieval Art in Romanian historical countries], Ed. Academiei, Bucharest, 1959, 434, fig. 394.

92 Raimann, *Gotische Wandmalereien in Graubünden*, 268, 414.

93 The dimensions of the damaged space indicate that only one or two scenes are missing.

94 The Last Supper showing the participants gathered round a circular table is not unusual. It was first introduced in the West around the tenth century and was adopted by Byzantine art in the eleventh century. See Millet G., *L'Iconographie de l'évangile aux XIVe, XVe, XVIe siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*, De Boccard, Paris, 1960, 298. It became popular in Florentine Trecento art. Later, through Giotto's work, it spread to Padua and Rimini as well as Emilian and Lombard painting. Laurence B. Kanter, *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450* (New York: The Metropolitan Museum of Fine Arts, 1994), 176.

95 Despite the fact that by the fourteenth century lamb had replaced fish in most representations of the Last Supper, the painter in Mălâncrav preferred the latter. See Rigaux D., *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Cerf, Paris, 1989, 228-231.

96 He placed Christ on top, with John sleeping at his bosom. Peter, sitting on the right side of Christ, turns towards Christ and makes an inquisitive gesture. Ignoring Peter's astonishment, Christ is stretching his right hand out towards Judas. The latter is standing next to Peter and is identifiable by the fact that his halo is missing. There is a visual link between the sleeping John and Judas: both appear on a lower level than the rest of the disciples, who are sitting round the table. On the parallels between John and Judas, see Rigaux, *A la table*, 45-50.

97 *Umění na Slovensku* [Art in Slovakia] Melantrich, 1938, fig.261; Dvoráková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, 155.

98 I would like to thank Prof. Gerhard Jaritz for mentioning and providing me with images of this altarpiece. The apostles are arranged around a circular table in the middle of which we see a fish, with [knives and plates] and a chalice nearby. Christ, at the top of the gathering, is raising in his right hand a Host (situated in the same visual line with the chalice), thereby indicating the meaning of the scene: namely, the Establishment of the Eucharist.

99 This gesture also indicates his demand that his head also be washed.

100 A similar appearance of God the Father is found in a scene on the second row of the north wall in the sanctuary of the church in Kocelovce (Slovakia, dated around 1380-90), where, besides God the Father blessing his Son,

- there is a chalice on the rock in front of Christ, a symbol of his Passion. See the image in the Krems database n0. 012513.
- 101 Generally, the soldiers wear fourteenth century armor, short, tight tunics and tight trousers, pointed shoes, basinet and kettle hats to which, in some cases, were attached aventails. The Basinet, also called bascinet or basnet, was an open-faced helmet with a globular or conical skull enclosing the sides of the face and neck. It was usually worn with an aventail and occasionally a visor. The Kettle hat, or chapel de fer, is an open-faced helmet consisting of a bowl with a broad brim, resembling the 'tin hat' of the British Army in the period 1914-48. It was very popular with the poorer knights being cheap and easy to produce. From 1320 onwards it is depicted with a tall conical skull like the contemporary basinet, made of one or two, and only rarely three, pieces. An aventail is a curtain of mail attached by means of staples (vervelles) around the base of a helmet (especially the basinet) and covering the shoulders. It is also called camail (a French term). See David Edge, John Miles Paddock, *Arms and Armor of the Medieval knight. An illustrated history of weaponry in the Middle Ages* (New York, Avenel, New Jersey: Crescent Books, 1988), 73, 183, 186.
- 102 One unusual detail is the head that appears behind the throne and between the priests. Although barely visible, it can be observed with the help of the computer and scanned images.
- 103 Derbes, *Picturing the Passion*, 91-92.
- 104 It is interesting to note that the image of Christ supporting his head with his hand normally appears in images of Christ in Distress. I owe this idea to Emese Sarkadi. See also Von der Osten G., "Job and Christ. The Development of a Devotional Image" in *Journal of the Warburg and Courtland Institutes* 16, 1953, 154.
- 105 Depiction of the third row on the north wall. See Dvoráková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, 100-103, fig. 96; Prokopp M., *Italian Trecento influence on murals in east central Europe particularly Hungary*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 152.
- 106 Togner M., *Středověká nástěnná mal'ba v Gemerí*, fig. 19. Image from Krems database, no. 012491
- 107 The Passion cycle on the north wall of the nave in Mediaș (dated around 1420, by Drăguț) also contains a similar representation of the Crowning with Thorns. See Drăguț, "Picturile murale de la Mediaș", fig. 17.
- 108 Christ's left foot is stepping forwards, whereas his right foot is stepping backwards. His head is turned to his left.
- 109 Marrow, *Passion iconography*, 47, 134-35.
- 110 Drăguț said of the representation of Simon of Cyrene that it resembles the style of dress of a Romanian peasant. Drăguț V., "Picturile murale din biserica evanghelică din Mălîncrav" [Mural paintings in the Evangelical church in Mălîncrav] in *Studii și cercetări de istoria artei* 14 (1967), 82.

- 111 One of these, situated behind Christ, is an older man with white hair, beard and moustache. He is followed by a younger man with similar features but in dark colors. They do not look like soldiers because they are dressed in shirts from the knees up and both are barefoot. Their hands are crossed in front of them, probably indicating that they have been tied.
- 112 Derbes, *Picturing the Passion*, 134-35, 153-54, 235, note 71.
- 113 For example, in the Ascent of the Cross at Santa Maria Donnaregina in Naples (school of Pietro Cavallini, early fourteenth century) or the Way to Calvary by Pietro Lorenzetti in the Lower Church of San Francesco in Assisi (c. 1316-19). Ibidem, 154, fig. 74.
- 114 Bakoš J., *Dejiny a koncepcie stredovekého umenia na Slovensku* [History and conception of medieval art in Slovakia] Tatran, Bratislava, 1984, figs. 18, 19.
- 115 Dvoráková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, fig. 145; Biathová K., *Maliarske prejavy stredovekého Liptova* [Painting in the medieval Liptó district] Tatran, Bratislava, 1983, 61, figs. 42, 43.
- 116 Derbes, *Picturing the Passion*, 31
- 117 Ibidem, 7.
- 118 Marosi ed., *Magyarországi művészet*, vol. 2, 221, fig. 708.
- 119 Ibidem, 415, fig. 1339.
- 120 Image from the Krems database no. 10954.
- 121 Very often the artists were not content only showing Judas being hanged and also presented the picture of a horrifying disemboweled corpse while insisting on bodily details, such as his intestines coming out of his stomach. See the representation in relief on the tympanum of the western portal in Freiburg Münster [dated around 1300]. Here the greed of Judas and the price of treason are symbolized by the presence of the thirty silver coins falling from his hand. Kirschbaum, *Lexikon*, vol. 2, 446. See also Monstadt B., *Judas beim Abendmahl. Figurenkonstellation und Bedeutung in Dartstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto*, Scaneg Verlag, Munich, 1995, 28-36.
- 122 Derbes, *Picturing the Passion*, 70.
- 123 Ibidem, 71.
- 124 Dvoráková, *Středověká nástěnná mal'ba na Slovensku*, 122; Biathová, *Maliarske prejavy*, 193, 195
- 125 Also mentioned by Dräguť, "Picturle murale," 92.
- 126 The Franciscans promoted certain iconographic types: for example, the image of *Christus Patiens*, that of the Virgin of the Mantle and the Resurrection (body and soul) of the Virgin. See, for example, Belting-Ihm Ch., "Sub matris tutela" *Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg, 1976, 70. See also Egger H., "Franziskanischer Geist in mittelalterlichen Bildvorstellungen. Versuch einer franziskanischen Ikonographie." in *800 Jahre Franz von Assisi*.

- Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*, Ferdinand Berger & Söhne Vienna, 1982, 471-505.
- 127 Niesner, *Das Speculum Humanae Salvationis*, passim.
- 128 See Muncheck H., *Die Concordantie caritatis des Ulrich von Lilienfeld. Untersuchungen zu Inhalt, Quellen und Verbreitung, mit einer Paraphrasierung von Temporale, Sanktorale und Commune*, Peter Lang, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Wien, 2000, passim.
- 129 *Speculum Humanae Salvationis* is mentioned, for example, in the library in Körmöczbánya (Slovakia). See Ipolyi A., "Egy középkori Magyar plébanos könyvtára" [The medieval library of a Hungarian priest] in *Magyar Könyvszemle* 1876, 229-41 (esp. 236).
- 130 Thomas M., "Lo Speculum Humanae Salvationis e l'idea occidentale della Redenzione" in *Nuova Rivista Storica* LVIII, 1974, 394.
- 131 See, for example, the classic work of Karácsonyi J., *Szent Ferencz rendjének története magyarországon 1711-ig* [The history of the Franciscan order in Hungary until 1711], A Magyar Tud. Akadémia Kiadása, Budapest, 1922, 2 vols., passim. For further reading, see in Hervay F., "Geschichte der Franziskaner in Ungarn* bis zum Beginn der Reformation", in *800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*, Ferdinand Berger & Söhne, Vienna, 1982, 312-17.
- 132 And even if the remaining buildings give us an idea about the architectural principles of construction and organization, the scarce quantity of wall paintings provides little information about the iconographic patterns promoted by the Franciscans in this region.
- 133 The most important collections of sermons in Medieval Hungary date from the beginning of the 16th century and are attributed to Perbart of Timișoara (Temesvár, + 1504) and to Orwald of Lasko (+ 1511). See Klaniczay G., Madas E., "Offices liturgiques et Légendiers" in Philippart G., *Hagiographies. La Hongrie*, Brepols-Turnhout, 1996, 144-45.
- 134 See various studies on the activity of the order in various regions in the exhibition catalogue *800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters*, Ferdinand Berger & Söhne, Vienna, 1982, passim.
- 135 This would explain (besides the low quantity of remaining medieval wall paintings in general) the small number of remaining representations showing the most popular saints of the Order. Lanc has suggested that the long history of the established traditional saints probably left little room for the assimilation of the Franciscan ones in the regions discussed. Lanc E., "Zu franziskanischen Darstellungen in der mittelalterlichen Wandmalerei ausserhalb Italiens" in *800 Jahre Franz von Assisi*, 506.
- 136 One of the keystones in the church contains Lackfi's coat of arms. Marosi ed., *Magyarországi művészet*, vol. 1, 127, vol. 2, 398, figs. 458, 1281. See

- also Prokopp M., "A Keszthelyi", 24-29; idem, "A Keszthelyi falképei," (1980), 367-85; idem, "Freskenschmuck," in *Die Parler*, vol. 2, 457.
- 137 In Italy, for example, the Franciscans preferred to settle in towns. The fact that in Central Europe the Order also had monasteries in rural regions shows that they were trying to adapt to local political and social demands. See Fügedi, E., "La formation des villes et les ordres mendiants en Hongrie" in Fügedi E., *Kings, bishops, nobles and burghers in medieval Hungary*, Bak J.M. ed., Variorum Reprints, London, 1986, 968-87.
- 138 See Borzási Gy., Emödi T., *Szalárd református templom* [The Reformed Church at Sálard] Cluj, 1996. See also Rusu A. A., *Dicționarul mănăstirilor din Transilvania, Banat, Crișana și Maramureș*, [The Dictionary of Monasteries in the Transylvania, Banat, Crișana and Maramureș regions], Presa Universitară, Cluj, 2000, 222-24.
- 139 See the subchapter "Der franziskanische Bezug im Programm des Ausmalung" in Buran D, *Studien zur Wandmalerei*, 178-181.
- 140 Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 1, 358-424.
- 141 Thomas M., "Lo Speculum Humanae Salvationis", 379-97.
- 142 During the fourteenth and beginning of the fifteenth centuries this relationship is suggested only by influences traced to images such as the presence of two Franciscan saints appearing on the murals on the south wall of the sanctuary (dated before 1405). In the second half of the fifteenth century, during the reign of Michael Apafi, the preference for the Franciscans is expressed clearly. Not only was one of his sons named Francis, but Michael Apafi was also a benefactor of the Franciscan friary in Târgu Mureș. He requested that prayers be said for the salvation of his soul by his son Nicholas and the community of the Franciscans from the aforementioned friary. Fragments of a tombstone considered to be Michael Apafi's funerary monument (based on the coat of arms), dated on stylistic grounds to some time around 1470, were found near the Franciscan church in Târgu Mureș. See Gogâltan, *Patronage and Artistic Production*, 84-86, 139.
- 143 Apparently this image had attached to it an indulgence by Pope Martin V on March 28, 1424. See Gogâltan, Sallay, "The Church of Mălâncrav," 181. See also Jenei, "Art and Mentality" 37-43.
- 144 Roth V., "Az almakeréki templom és műkincsei" [The church in Mălâncrav and its treasures] in *Dolgozatok az Erdélyi Nemzeti Múzeum Érem és Régiségtárából*, (Cluj, 1912), 128-184.
- 145 The paintings in the church at Podolinec (Slovakia) have 8 remaining scenes. An equal number of scenes can be found in the St. Philip and James church in Švábovce. See Lionnet, *Les peintures murales*, vol. 2, 90, 106.
- 146 This cycle includes approximately 10 of the scenes found in Mălâncrav but with one meaningful addition – the depiction of the Undressing is placed in front of the image of the Hammering of Christ on to the Cross. The frescoes are currently located under the roof in the nave of the church. Togner M.,

Středověká nástenná mal'ba na Slovensku: addenda et corrigenda [Medieval wall paintings in Slovakia: addenda et corrigenda] Tatran, Bratislava, 1988, 92. See also Gerát, *Stredoveké obrazové témy na Slovensku*, 222-23.

¹⁴⁷ See in particular Scheller, R. W., *Exemplum. Model-book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages (ca. 900- ca. 1470)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995), *passim*.

¹⁴⁸ A stylistic analysis of the murals in the nave goes beyond the remit of this short text. We may note, however, that the paintings in Mälân-crav feature many similarities with the linear style of the murals attributed to the so-called Master of Waltensburg whose activity is documented through the 16 cycles of paintings in the churches of the Graubünden region of Switzerland. These frescoes are much earlier (dating from around 1330-50), we can only assume the presence in Mälân-crav of a painter trained in this region.



IOSIF KIRÁLY

Born in 1957, in Reșița

Associate Professor, National University of Arts, Bucharest
Member of the collaborative project *subREAL*

Lectures and workshops at Gerrit Rietveld Academie, Amsterdam; School of Film and Photography, Goteborg University; The Royal University College of Fine Arts, Stockholm; Merz Akademie, Stuttgart; Kunstakademie, Stuttgart; Art & Tech Institute, Linz; Literaturhaus Berlin; Goethe Institute Bucharest, British Council Bucharest, SKC Beograd; Mobile Akademie, Berlin, etc.

Has been an artist in residence at: Künstlerhaus Bethanien Berlin; Akademie Schloss Solitude Stuttgart; KulturKontakt Vienna; Light Work Syracuse N.Y.; NIFCA Helsinki; IASPIS Stockholm; BINZ 39 Zürich, etc.

Exhibited at: The Museum of Contemporary Art Chicago, Moderna Museet Stockholm, Kunsthal Rotterdam, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Kunstnernes Hus Oslo, Venice Biennial, Sao Paolo Biennial, Foto-Triennale Esslingen, Gulbenkian Foundation Lisbon, etc.

PHOTOGRAPHY AS ART AND DIGITAL TECHNOLOGY

The following text is written from the point of view of a visual artist who has made frequent use of analogue photography in his work, but who, like others around him, turned to digital technology at the start of the new century, though not without retaining deep concerns, besides the aesthetic and technical implications, about the conceptual ebbs and flows that have accompanied this transition.

At the beginning of the 1980s, traditional photography, based on film and chemical processes, became the victim of a technological revolution, an avalanche of digital technology which overtook it and gave it the status of a historical episode. These events gave rise to an unparalleled fervor among theorists and commentators on the photographic phenomenon in particular and culture in general. Vast numbers of books and articles were written which foretold, in a variety of ways, the death of photography. A situation not dissimilar to that immediately following the original birth of photography was created, when it was thought the then new technology would lead to the disappearance of painting. This – like the disappearance of theatre in the era of cinema, or film and cinema in the era of television, or the telephone in the Internet era – did not happen. Indeed, old media have only needed to alter their position in relation to new technologies. Film-based photography, therefore, will also not disappear, though it will probably only be used in highly specialized fields (art being one of them) and in close relationship with its classic aesthetic value, while appealing to the implied connotations (objectivity of representation, mass culture, etc.). In terms of image perception, we are now at a somewhat symmetrical, albeit opposed version of the moment seen at the beginning of the 19th century; we are witnesses to the closing of a historical parenthesis in which mankind lived under the illusion that through photography reality could be documented objectively. Paradoxically, this loss of faith in image

objectivity is occurring at a time when attitudes towards the medium – represented by the photographer, armed with a digital camera, who processes images with the help of a computer (setting contrasts, modifying color saturation, re-framing, cutting out or adding certain elements) and prints the final product using ink jet technology – are far closer to the way of thinking and working of the painter than that of the classical photographer. Similarly, the way a digital photograph is perceived and analyzed is closer to that for a work of art than a photograph made from a negative film.

The philosopher Roger Scruton gives a very accurate analysis of the way in which, from the point of view of its documentary qualities, we perceive and analyze a painted image:

“If a painting represents a subject, it does not follow that the subject exists nor, if it does exist, that the painting represents the subject as it is. Moreover, if *x* is a painting of a man, it does not follow that there is some particular man of which *x* is the painting. Furthermore, the painting stands in this intentional relation to its subject because of a representational act, the artist’s act, and in characterizing the relation between a painting and its subject we are also describing the artist’s intention. The successful realization of that intention lies in the creation of an appearance, an appearance which in some way leads the spectator to recognize the subject.”¹

Unlike a painting, when we look at a photograph we are guided by totally different judgments:

“A photograph is a photograph of something. But the relation here is causal and not intentional. In other words, if a photograph is a photograph of a subject, it follows that the subject exists, and if *x* is a photograph of a man, there is a particular man of whom *x* is the photograph. It also follows, though for different reasons, that the subject is, roughly, as it appears in the photograph. In characterizing the relation between the ideal photograph and its subject, one is characterizing not an intention but a causal process, and while there is, as a rule, an intentional act involved, this is not an essential part of the photographic relation. The ideal photograph also yields an appearance, but the appearance is not interesting as the realization of an intention but rather as a record of how an actual object looked”.²

How do we perceive and analyze a digital photograph? Let us take as an example a hypothetical advertising image in which, in the most photorealistic way, various historical and contemporary personalities are floating together in space and urging us in one voice to use product x or y. We may like the idea behind the image, or we may appreciate the technical skill used to allow all the elements in the frame to co-exist in perfect harmony, but we are clearly not prepared to perceive the composition as a photograph in the sense that all the component elements in the frame were present at the same time, in the same place, in front of the camera. Surely, advertising uses photography with the greatest of ease, with no prejudice against the indexical relationship it has to reality, and even exploiting, if need be, this precious inheritance of photography, while at the same time eroding, by means of this approach, photographic documentary credibility.

It has become increasingly commonplace, even among amateur photographers digitally recording various moments and events that mark their personal lives and their families' lives, to intervene and eliminate certain details or to combine multiple images to produce ideal "documents" meant to be as close as possible to the way events were perceived or intended to be perceived in the future by others. In fact, amateur photographic studios and labs are now increasingly providing these "aesthetic surgery" services for their customers' photographs. We can verify this by imagining how future generations will react when confronted with family albums of such photos. Surely, in a totally different way from today's generations. In the future, electronic albums, containing digital family photos, will instead play the role of illustrated story books in which the main focus will not fall on the reliability of the realities or facts presented therein but the intentions and hopes that led to the construction of the images in the first place.

One of the most read and quoted theorists on the implications of digital technology in the development of various fields is William J. Mitchell.

At one point in his prominent book *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Mitchell takes an analysis by Viola Pemberton-Pigott on Canaletto's painting technique – in which the Venetian painter is seen to combine several viewpoints, changing the horizon, modifying the height of various buildings, in order to create ideal images that could never be perceived this way from any single

viewpoint – and draws a comparison with the *modus operandi* of digital technology users:

“So it is with computer collage. Its spatial and temporal dislocations – its explosions and reassemblies of the decisive moment – undermine photographic integrity in a particularly insidious way. The standard photograph’s instantaneous character makes it essentially a record of an event – something with definite spatial and temporal coordinates. (Photo albums often record these coordinates, and some popular cameras even automatically stamp the date on each image.) We say that a photograph even took place at a particular moment of exposure. Seeing the photograph we can go back to those coordinates. But an electronically assembled event has unascertainable coordinates, and we find no flesh-and-blood photographer – alive or dead. Nobody can claim to have stood behind the camera and made the decision to record. It creates an ontological aneurism – a blowout in the barrier separating visual fact and fancy”.³

Such situations refer to images resulting from the combination of other photographic images (digitally or recorded in analogue and subsequently digitalized) but using lens based systems. But what he calls “the post-photographic era” implies much more than this. With the help of three-dimensional scanning systems that generate complex sets of data we can obtain images that are very similar to those taken from the same recording points by using photographic systems. However, an important distinction must be made:

“The synthesized perspective is not a direct imprint made by light emanating from the scene, but a *reconstruction* made by applying formalized theoretical knowledge of projection and shading to recorded observations. The verisimilitude of that reconstruction depends both on the completeness and accuracy of those observations and on the adequacy of the projection and shading techniques used.”⁴

Technologies and programs specific to the post-photographic era are able, based on data sets, to build up seemingly photo-realistic images that are nonetheless independent from any real world references. Though they seem to have been created deliberately for artists, since they offer a maximum freedom of creation, the first fields in which they were used were the military and science.

“The procedure is to employ some appropriate scientific instrument to collect measurements and then to construct perspective views showing what would be seen if it were, in fact, possible to observe from certain specific viewpoints. Thus, for example, space scientists have been able to synthesize what appear to be detailed, close-up color photographs of the rings of Saturn and the mountainous topography of Venus. They are like the souvenirs of returning space travelers – but no traveler has ever witnessed these awesome scenes directly, and no camera has ever recorded them.”⁵

Thus, this new technology not only enhances and makes more visible what was already visible; it also modifies the very nature of the visual, including domains it was previously considered impossible to visualize, by transforming data and concepts into images. According to Jean Louis Weissberg,⁶ the transition from the photographic to the post-photographic era, would be similar to the transition from an era of “knowledge through recording”, in which the image re-presented an object, to one of “knowledge through simulation”, in which the image determines its existence. The consequences of such changes of perspective run far deeper, however, and go as far as to place in question our capacity to distinguish between the real and the imaginary.

But how are these ideas reflected in the working methodology of contemporary artists, and especially of those using the photographic image in their work? Before addressing this question, however, it is worthwhile remembering Christiane Paul’s comment on how, in the larger context of digital art, photography is only a half-way house, half-way in the sense that it uses digital technology to create what are still traditional objects.

“One of the basic but crucial distinctions made here is that between art that uses digital technologies as a *tool* for the creation of traditional art objects – such as a photograph, print, sculpture, or music – and art that employs these technologies as its very own *medium*, being produced, stored, and presented exclusively in the digital format and making use of its interactive or participatory features. While both of these kinds of art share some of the inherent characteristics of digital technology, they are often distinctly different in their manifestations and aesthetics.”⁷

This phenomenon is too recent, lacking sufficient distance, to permit an objective overall evaluation. However, the following opinions, involving

a short review of the historical relationship between photography and art, from its beginnings until postmodernism, can be taken as an interim assessment. These are followed by a more detailed presentation of what is happening in the various directions of contemporary art photography without insisting on individual artistic approaches, though emphasizing, where necessary, such approaches that may prove relevant for the chosen subject. The author has also included various opinions on the way new technologies are influencing the distribution of and trade in photographic images in general and art photography in particular.

“Photography is a means of visual communication. But the history of photography as an art is concentrated on photography as an object and on its aesthetic qualities, rather than on photographic communication”.⁸

In the 19th century, discussion of photography mainly centered on photography's ability to record details, and the accuracy with which it did so, as well as its expressive potential, which was still very much tributary to painting, both from a thematic and aesthetic point of view. It was pictorialism (with its various different trends, some with a naturalist foundation, others a symbolist or even modernist bias) that best characterized the pro-artistic tendencies of photographers at the time (Robert Demachy, Peter Henry Emerson, Gertrude Kasebier, Carece H. White and the young Alfred Stieglitz and Edward Weston).

Towards the end of the 1910s, together with the printing of the final issue of the publication *Camera Work*, emphasis began to shift towards photography as a specific medium with well defined qualities and attributes, which gave rise to the term *straight photography* (Ansel Adams, Eugene Atget, Karl Blossfeldt, Hery Cartier-Bresson, Walker Evans, August Sander, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Minor White) and dominated the era known as *photographic modernism* until the 1970s. Two related major movements from the early part the 20th century are worthy of mention in terms of expressing the relationship between photography and art: Surrealism, in which some artists proved that photography could also be a medium in which to chart the borders of the unconscious (Man Ray, Hans Bellmer, Claude Cahun, Pierre Molinier, Andre Kertesz, etc.); and the Bauhaus school, in which photography became an essential part of artistic-type investigations (Laszlo Moholy-Nagy, Florence Henry, Paul Citroen, Andreas Feininger, etc.).

The road to the art galleries began from various directions around the beginning of the 1960s, first in the US and only later in Europe. Thus, on the one hand, a number of major representatives of Pop Art (Andy Warhol, Robert Rauschenberg, David Hockney, Ed Ruscha) began using photography in their work, while on the other hand, conceptual artists began using photography to question the concept of representation (Joseph Kosuth) or stress the importance of the creative process over the result itself (John Baldessari, Marcel Broodthaers, Victor Burgin, Bruce Naumann, etc.)

In the second half of the 1970s, Postmodernism became less interested in the formal component and photography, having become only one of the various ways of producing images in a consumer society, was increasingly perceived as a language or a sign system. Rediscovering the writings of the 1930s on photography and film by Walter Benjamin, and under the influence of semiological writings by Roland Barthes and Umberto Eco and works by French philosophers such as Jacques Derrida, Jean Baudrillard and Jean-Francois Lyotard, postmodern artists (Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine, David Levinthal, Richard Prince, Pierre et Gilles, etc.) began to question, with suitable irony and cynicism, concepts such as novelty, originality and the “aura” of the work of art in an era in which images seemed to be easier to manipulate, recycle and disseminate.⁹

Although supporters and promoters of photography as art had existed throughout its entire history, not even the most optimistic among these had dared hope this medium would ever win wide scale acceptance and be placed on the same level with painting and sculpture. While, in the United States, photography was being studied in universities (the Photography Department at MOMA was founded as far back as the 1930s), all these remained exceptional cases, both on the American continent and, especially, in Europe, where it was regarded by the artistic establishment as an unwanted populist presence in its elite milieu. In light of this Val Williams's comment on the state of affairs in 1970s London, found in the preface to the impressive retrospective album on Martin Parr, seems quite relevant:

“Today, when every other exhibition is a photography show, and painting and sculpture have become the exception to the rule, it is difficult to imagine a time when small photography galleries, often in makeshift accommodation – a corridor in a university building, a theatre foyer, the

reception area of a photographic company – were the only institutions that would show such photographers as Helmut Newton, Don McCullin and David Bailey, or would look at portfolios by such young hopefuls as Martin Parr.”¹⁰

Ever since then the idea of photography as an art form has gained such a strong foothold that it today receives the recognition it deserves and is spreading throughout the entire network of contemporary artistic institutions (galleries, museums, art books and reviews, international art centers, biennials, art fairs, etc.). It is clear for all to see that photography is now one of the dominating media in contemporary art.

I am going to divide the art photography scene of the last 20 years into seven categories using the structure and distinctions defined by Charlotte Cotton,¹¹ as mentioned in her latest book on this subject. At the same time, however, I will arbitrate and complement these by recourse to certain moments in the history of this artistic medium as well as providing information as to how new technologies in contemporary art are reflected and details of instances where digital photography becomes relevant.

1. The first category involves photographic approaches with a performance aspect, in the sense that the artist is forced to determine and to orchestrate situations whose final purpose is to be photographed. This is a conscious and programmatic approach, contrary and purposely distancing the photographer from the presumed traditional way of working – the photographer supposedly scanning, continuously and solitarily, the world around him, or always ready to discover the (decisive) moment when intriguing images of great visual impact are configured in front of him and his camera, and at which moment he must push the button.

This type of photography takes its origin in the photographic documentation of artistic actions in the 1960s and 1970s, when photography became for conceptual artists a main medium for the spreading of artistic actions, mostly involving performances or other temporary forms of art. From the point of view of motivation, as well as style, this type of photography was totally different from the photography previously seen as art in the respective period. While modernist photography, through its masters, tried to emphasize the author's authority based on individual creativity and originality, as well as on technical virtuosity, conceptual photography minimized these aspects to total negation. In order to place

more emphasis on the artistic act contained within the photographic image rather than on the aesthetic qualities of the image, conceptual artists chose an aesthetics which, at the time, was considered non-artistic, a-technical and non-original at any cost.

The style best suited to this approach, and that adopted by many conceptual artists of the time, was that of the documentarism/photojournalism specific to the mid 20th century, a style featuring only approximately composed images, often made without the photographer even looking through the lens at the time of releasing the shutter (Robert Frank, Garry Winogrand, William Klein, William Eggleston, etc.). The resulting aesthetics was the consequence of a strategy by means of which the artists were trying to counterbalance conceptual work by wrapping it in seemingly fortuitous images with no concern whatsoever for the existing norms used by modernist artistic photography (Ansel Adams, Edward Weston, Minor White), which was practiced using large format cameras (4x5, 5x7 or 8x10 inches) on negatives of extremely fine granulation, with special attention being paid to composition and the processing of negatives and prints.

Many works by conceptual artists in those years were spread around and only a photograph of the original was retained. In this case, the versatile and ambiguous status of the photograph, both as a document and as a direct link to the artistic act, was of great help to contemporary art photography.

The main difference between conceptual artists in the middle of the 20th century and artists using this type of aesthetics in photography at the end of the 20th century and the beginning of the 21st is that the final purpose of the latter is the achievement of photographic images. Were we to draw a clearer distinction, we would say that for mid-20th century conceptual artists the purpose was action in itself, and the photograph a result of documented action; while for present-day artists using this aesthetics, the recorded action is a pretext, a vehicle used to arrive at the final purpose, that is, the photographic image.

2. The second category includes photographic approaches in which the narrative plays an important role. The characteristics of this photographic genre can also be found in Western figurative painting of the 18th and 19th centuries. Some of the images of this type used by contemporary artists include reference to tales, urban myths and events taken from mass-media, all of which form part of the collective conscience of the world we live

in. Others are more ambiguous, presenting situations viewers are called to fill in with narratives and meanings as they please. Jeff Wall, Inez von Lamsweerde, Mariko Mori, Calum Colvin, Bernard Faucon, Sandy Skoglund, David Levinthal, Miriam Backstrom, Thomas Demand, James Casebere, Sam Taylor-Wood, Teresa Hubbard and Alexander Birchler, Philip-Lorca di Corcia are among the best known artists working within these aesthetic and conceptual coordinates. Some of these, however, construct their images and work in a way not dissimilar to a film director: they use actors placed in staged spaces or real locations that have been carefully chosen and fully lighted. Others work on a small scale, using small-scale models and puppets that they photograph in an ambiguous way, making them seem real. Others combine a number of real elements taken from different spaces and points in time, or real elements with characters or objects created with the aid of 3D programs, with everything being computer processed. Depending on what each author chooses to emphasize, in some of these images human intervention can be more evident than in others. While many contemporary artists and photographers create series grouped into more narrative or – on the contrary – enigmatic photographic essays, artists staging situations meant to be photographed in general do not produce series on a certain subject, but rather unique works. Each such photograph includes enough elements to present a narrative.

3. The most wide spread style of photography encountered on the contemporary artistic scene in recent decades – seeming one made specially for gallery walls – is one that is surprising for its inexpressive aesthetics and the photographer's detachment, on the one hand, and again for its large dimensions, the maximal clarity of the whole image frame and richness of detail, on the other. Unlike painting, when we refer to a photograph we are unable to say it has specific dimensions, for it can be printed in an infinity of dimensions. This is why, generally speaking, photo albums do not mention the dimensions of the reproduced images. And where these are given, they usually refer to certain prints in an exhibition. On the other hand, it is almost unanimously accepted that the context in which a photograph is presented can, in certain conditions, alter or completely change its meaning. This is certainly true of newspaper photography, but not exclusively. An increasing number of contemporary artists have begun taking into consideration and, more or less directly, referencing the context in which their image is to be

presented. Unlike *context*, *dimension* is never considered a decisive element in the perception of a photographic image. However, there are certain photos, which, when seen in albums, books or magazines, can only be partially understood, as their authors largely rely on the impact their monumental character and clarity of detail are presumed to have on viewers when in direct contact with the “original” exhibit. This is also the case of photographs included in this category.

Even if some of the photos included here are sometimes based on emotional subjects, this is not the real key to their reading and understanding.

“The emphasis, then, is on photography as a way of seeing beyond the limitations of individual perspective, a way of mapping the extent of the forces, invisible from a single human standpoint, that govern the man-made and natural world. Deadpan photography may be highly specific in its description of its subjects, but its seeming neutrality and totality of vision is of epic proportions”¹²

Though it only received full acknowledgement in the 1990s, and for a totally different means of expression which, both from a conceptual and a formal point of view, was opposed to the Neo-expressionism and artistic subjectivism that had dominated the previous decade, the style that generated Deadpan Aesthetics has deeper roots, most notably in the history of German photography. Many even call it “Germanic”, mainly because its major representatives came from the Kunstakademie Dusseldorf (Andreas Gurski, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer, Axel Hutte, etc.), having been the students of Berndt and Hilla Becher. Also, through their approach, the two professors were themselves continuing a tradition that had started in the first half of the 20th century together with the New Objectivity (Neue Sachlichkeit) – and Albert Renger-Patsch, August Sander and Erwin Blumenfeld can be considered forerunners of this trend. Artists such as Rieneke Dijkstra, Celine van Balen, Hiroshi Sugimoto, Keith Cottingham, Mette Tronvoll, Margherita Spiluttini, Walter Niedermayr, etc. are also worthy of mention. Even if most of these artists began their careers working with large format cameras, recording their subjects in B&W or on color negatives, many now also make significant use of digital processing, albeit in a manner that in no way alters the feeling of objectivity seen as defining for this style.

4. This fourth category includes images representing arrangements of commonplace objects placed in unusual relationships. The act of taking a photograph involves a translation from the three-dimensional to the two-dimensional and a framing of fragments of everyday life, thereby changing them into shapes and color spots detached from their initial function. Juxtapositions of objects with sexual connotations, the changing of size ratios between various objects, unusual lighting, and emphasizing ambiguities of form and function – these are just a few of its characteristics.

I sincerely doubt whether we could ever produce an inventory of all the subjects approached by these artists, as for them almost any object can take on an artistic meaning by photographing it under certain conditions. However, “one must be cautious about thinking of this type of photography as primarily concerned with making visible non-subjects, or things in the world that are without visual symbolism. In truth there is no such thing as an unphotographed or unphotographable subject. It is for us to determine a subject’s significance knowing that it must have one, for the artist has photographed it and thereby designated it as significant.”¹³

Photography, therefore, opens up new perspectives to us, teaches us to view the world around us in a different way, to see something different in objects other than their purely functional status. In these artistic investigations, roots can also be found in the Minimalism and Conceptualism of the 1960s, at a time when artists belonging to this trend were breaking down the barriers between the art studio, the gallery and the rest of the world and shifting the emphasis over to the artist’s skill and craft, the creative process itself, and the concept underlying the art object. The main question the viewer has in mind no longer relates to who produced the work of art and how (by what means) it was achieved, but rather how the objects or places represented in the image become subjects of artistic interest, or how and through which creative process the image representing them is considered a work of art. Ultimately, this type of approach undermines artistic judgments that rely solely on a plastic vocabulary (form, composition, color, etc.), without addressing the relationship between the work of art and its environment. On the contrary, artists in this category (Peter Fishli and David Weiss, Gabriel Orozco, Felix Gonzalez-Torres, Janson Evans, Nigel Shafran, Jean-Marcsunt Bustamante, Wolfgang Tillmans, Beat Streuli, etc.) are primarily concerned

with the context in which the work is presented and are constantly setting challenges to discover the borders of the art object.

5. The fifth category is dominated by artists who investigate, through photography, situations, events, and visual journals from their own intimate, everyday life as well as that of people around them in order to show them in the contemporary artistic context.

A viewer with less experience in contemporary art might well ask what such personal images (sometimes too personal even for a family album) are doing in public spaces such as galleries or art museums and the pages of different publications dealing with subjects of contemporary art.

Even if, on a superficial level, there is a certain resemblance between the snapshot-type images created by the artists discussed above and the family album photograph, from an aesthetic point of view an essential distinction needs to be drawn between these two photographic expressions. Photographs made for a family album generally represent certain symbolic instances in family life or social achievements. The first kiss of a married couple immediately after their marital ceremony, the moment a baby touches the water during a baptism ceremony, blowing out the candles at a birthday party, clinking champagne glass on New Year's Eve, a group family photo in front of their new house right after moving in, snapshots with colleagues after promotion at work, holidays snaps with loved ones in front of cultural monuments or in exotic places, etc. – all these are meant to provide a visual documentary of the successful passage through life and validate the healthy importance of the social roles they play, in family, in school, at the office, on holiday, etc.

On the other hand, the photographs taken by artists who borrow this type of visual aesthetics concentrate precisely on those taboo moments not found in family albums: conflict moods, sadness, vices, sickness, and death, or even, simply, non-events – offhand characters, lying in bed, with vacant eyes, talking on the phone, or others, trying to smile for the camera but with tears in their eyes, etc.

Certainly, under fine scrutiny, the domestic photograph made for family albums can also lead towards depths which are more or less visible or predictable at the moment the photo is taken (a relationship of power or authority can always be found in group photos, people's postures or attitudes can also be linked to their future development or they may indirectly disclose dramas or unpleasant moments that are not supposed

to be described in detail or at least recorded in the following pages of the album). In addition, many of these artists are directly and personally involved in their own projects, and often appear themselves in their images, beside relatives, friends, and acquaintances. Any individual image made by artists such as Nan Goldin, Nobuyoshi Araki, Larry Clark, Corinne Day, Wolfgang Tillmans, Jack Pierson, Richard Billingham, Hiromix, Anelies Strba, Elina Brotherus, etc. must be viewed as part of the wider constellation of their own personal work. One of the characteristics of contemporary art is that it appeals to a more informed audience, one which, while viewing a solitary work of art, is expected to be aware of the concept that gave rise to it and possibly also the project it belongs to and even the author's entire work, especially if the project under focus is a lifetime one.

6. Another category includes photographers who, despite not working for the mass media, employ artistic strategies to maintain the social relevance of the images they produce.

This type of photography grew out of television and the Internet and has taken over the role of disseminating political and social news following the drop in demand for pictorials in socially and politically biased magazines.

Unlike journalists, who jump straight to the core of events in order to "cut off" certain shocking, exciting, drama-full moments, artists in this category prefer to adopt an anti-journalistic attitude, avoiding involvement until after the "decisive moment" and maintaining a distance that favors a contemplative attitude over disasters or the events thus recorded.

This is a suitable moment to dwell briefly on the problems facing the photo-journalist community and to mention that one of the current challenges to the status of photojournalism, on an equal level with television and the Internet, is the large scale adoption of digital photography. In the space of only a few years, press photography has almost completely swapped film-based technology for digital. Indeed, digital technology now dominates print media. Its undisputed practical advantages hasten this transition from analogue to digital: the ease of sending images directly from the site of the event, straight from the digital camera or a mobile phone and via the Internet to a newspaper's editorial office, or the press agency that ordered them, is just one of these advantages. Digital technology has to an extent helped photography to reach a speed of distribution comparable to that of other means of transmitting information. Unfortunately, however,

this speed of recording and transmitting photographic press images makes it increasingly hard for photographers and editors to resist the extremely high temptation to interfere with an image (to emphasize, blur or even cut out or add certain elements). Indeed, there has been a strong sense of restlessness in the community of press photographers ever since the beginnings of this trend. "Photographers, editors and publishers need to speak out unequivocally and say 'NO' to the abuse that can and will creep into newsrooms as the use of digital photo technology becomes widespread... We cannot use this technology to create lies, no matter how tempting or easy"¹⁴. The amazing number of press scandals due to "unauthorized" interference with images has strongly affected the status of photojournalism, a genre that relies more than any other on the credibility of photographic images. If the damage to this credibility continues to increase, photojournalism itself may one day be consigned to history or, in the best case scenario, turn into art.

"In the future, readers of newspapers and magazines will probably view news pictures more as illustrations than as reportage, since they will be well aware that they can no longer distinguish between a genuine image and one that has been manipulated. Even if news photographers and editors resist the temptations of electronic manipulation, as they are likely to do, the credibility of all reproduced images will be diminished by a climate of reduced expectations. In short, photographers will not seem as real as they once did."¹⁵

From an aesthetic point of view, contemporary photojournalism is going through some rather contradictory trends, of which I shall mention only two.

A) On the one hand, an increasing number of press photographers with artistic ambitions are now conscious of the fact that the history of photography does not necessarily mention those who were closest to an event or who documented it most accurately, but rather those concerned with aesthetic and philosophical criteria. In other words, those who, through their images, manage to transcend the conditioning of time and space and, though starting from precise situations which happened sometime and somewhere, in one corner of the world or another, manage to cloak them in an archetypal aura, possibly with reference to the history of art. An important reason why many photographers opt for this aesthetic approach (and even art for art's sake) is that the prizes at big

photojournalism contests (World Press Photo or Pulitzer) continue to be awarded to this type of photography. In recent years, however, there has been an increase in the criticism directed at these approaches. Many have questioned the morals of this photojournalistic approach and whether the beautiful and tragic images produced are the result of the photographer's concern for composition and form rather than for the situation itself. The photojournalist comes across as a beauty hunter, searching for archetypal images that seem to have been taken out of art history books (crucifixions, passion motifs and even lowly Madonnas with child). The obsessive interest in the ratios between diagonal and vertical lines, *sharf-unsharf*, clear-obscure make the human dramas unfolding in front of the camera seem secondary. In one example, against a rough, brown-green wall, three grieving women – probably wife, sister and mother – are standing, dressed in black, over a corpse lying on the ground before partly covered by an immaculately white sheet. A streak of blood is pouring out from under the sheet, forming a red puddle towards the bottom of the image that reflects the face of one of the women. The composition is dense on the right hand side, a square representing two thirds of the frame, while the other third remains free of any detail except for the road and the wall descending towards the left. This photograph, bearing the signature of Frank Zecchin (Magnum), was in fact bought and used by the Benetton Corporation for one of its advertising campaigns.

B) Another trend among these photographers is the contrary approach of avoiding too artistic an approach to subjects they intend to document, precisely for the above reasons.

Susan Sontag captured the essence of this attitude:

“Those who stress the evidentiary punch of image-making by cameras have to finesse the question of the subjectivity of the image-maker. For the photography of atrocity, people want the weight of witnessing without the taint of artistry, which is equated with insincerity or mere contrivance. Pictures of hellish events seem more authentic when they don't have the look that comes from being ‘properly’ lighted and composed, because the photographer either is an amateur or – just as serviceable – has adopted one of several familiar anti-art styles. By flying low, artistically speaking, such pictures are thought to be less manipulative – all widely distributed images of suffering now stand under that suspicion – and less likely to arouse facile compassion or identification”.¹⁶

Photojournalists' traditional attitude towards the world is that of witnesses, invisible where possible, who are simply observing and cutting out "key" (possibly symbolic) instances from the course of events without becoming involved or influencing them in any way. Unfortunately, they are quite often thrown by the publications or agencies they work for into the middle of complex events with little knowledge of their origins or history. The short time they have to produce photographs is also a source of pressure that far from favors the development of a more nuanced relationship between the photographer and field realities. This is often obvious in press images, which most of the time are spectacular only at the level of the visual show.

Unlike photojournalists, artists whose photographic work deals with social and political relationships within human territories and communities (following armed conflict, changes of political regime or natural disasters) work in a totally different way. Not being pressured by time or events, their projects are prepared thoroughly and rely on longer or repeat visits and more complex communication with the people and places under scrutiny. This communication between artists and the community is often essential and is part of the project concept. Sophie Ristelhueber, Willie Doherty, Ori Gersht, Paul Seawright, Simon Norfolk, Chan Chao, Allan Sekula, Luc Delahaye, Ziyah Gafic, Esko Mannikko, Boris Mikhailov are among the most representative artists of this genre.

Characteristic of the dilemma of today's photojournalists is the growth of Martin Parr, a member of the Magnum Agency (this Olympus of press photography) whose visual discourse is at present much closer to that of contemporary artists expressing themselves through photography than that of newspaper photographers, while his images feature in art galleries, albums and magazines to a larger extent than in social or political publications. For him, as well as the few other elite photographers who began their careers as talented photojournalists or documentarists, reality and social events only warrant researching if they can act as links to their own projects and obsessions.

7. The seventh category is one specific to Postmodernism and (under the influence of thinkers such as Roland Barthes and Michel Foucault) brings together artists interested in photography as a system of signs endowed with significance and value only in relationship with other, larger systems of signs and codes of a social and political nature. This approach

is opposed to the modernist photographers' way of understanding this medium in which it is advisable to distinguish oneself from the anonymous mass of everyday photo producers, centering one's work on concepts such as originality, aesthetic innovation and technique. Unlike them, postmodern photographers examine the medium in terms of production, reproductive capacity, dissemination, imitation, reception, falsity.

This type of photography makes constant appeal to our visual imaginary, which is often made up of images extracted from the mass media, family albums, advertising, movies, the history of the arts, etc.

"There is something deeply familiar about these works; the key to their meaning comes from our own cultural knowledge of generic as well as specific images. These are photographs that invite us to be self-conscious of what we see, how we see, and how images trigger and shape our emotions and understanding of the world. Postmodernist critiques of photographic imagery have been an invitation both to practitioners and to viewers to explicitly acknowledge the cultural coding that photography mediates."¹⁷

The works of the artists Cindy Sherman, Sherrie Levine, Nikki S. Lee, Tracey Moffatt, Tacita Dean, Richard Prince and Joan Fontcuberta illustrate this artistic trend in different ways. The techniques used are quite diverse, from the return to 19th century photographic processes (Adam Fuss) to ostentatious digital intervention on images found in various archives or the Internet (Thomas Ruff) or more subtle digital manipulations of personal photographs seemingly taken from the family album (Viebecke Tandberg).

A less debated subject in writings about the relationship between art, photography and technology is the influence of new technologies on the trade with photographic images in general and art photography in particular.

We are going to see the way in which digital technology has changed, or is about to change, not only the means of production, reception, analysis and dissemination, but also the whole economic system that has slowly built up throughout the history of this medium. The last 15 years have been marked by a hurried re-orientation of large producers of classical photographic equipment and consumables towards the digital system. Some companies strengthened their position, others were forced to merge in order to survive, others simply could not find a new way of

existing and failed. In addition to this, new players appeared in what is the extremely dynamic market of the photographic industry. They produce specific components for digital systems or computer programs for image processing. Not even the most optimistic supporters of digital technology could have imagined that, by the middle of the 1990s, this transition would have been so fast and unconditional. It was expected that digital photography would become a mass phenomenon, aimed especially at non-professionals, but all observers unanimously agreed that, in the professional and art field, it would not replace film photography in the foreseeable future. Then, for a short period towards the end of the 1990s, it was thought that in the professional field a mixed system would be the most viable in which images would continue to be recorded on film and then subsequently digitalized using increasingly accurate and rapid film scanning systems before being processed by computer. Having entered the new century, it became clear that digital systems possessed far better qualities than film and that manufacturers were starting to bring prices down to a comparable level. All these technological developments in image production, storage and distribution need to be viewed against the backdrop of a boom in Internet use, especially in the World Wide Web, where images began playing an increasingly significant role.

In 1989 Bill Gates founded the Corbis Agency which, in the space of only a few years, was to “swallow” and buy out some of the largest photographic archives in the world, among which was the Bettman Archive (over 16 million images) and UPI. This was only the beginning; since then, the collection has been growing by thousands or tens of thousands of images nearly every week – as can be seen on the Agency Web site (www.corbis.com) – by adding images from archives of institutions such as NASA, National Institute of Health, Library of Congress, the National Gallery of Art in London, the Andy Warhol Foundation, etc. It should be noted that with most of these institutions, Corbis negotiated non-exclusive rights, allowing these bodies to keep certain reproduction rights for images belonging to them. In practice, Corbis was borrowing their photographic prints or films (negatives or slides) for scanning, then sending them back and keeping the rights to spread them only in a digital format, surely the only format Corbis thought would matter in the future. In turn, when the agency trades an image, it in fact sells the electronic reproduction rights of the respective image for a determined period of time. The price can vary according to resolution, size on the page, the type of publication and

the number of copies issued, where the image is to be printed on paper, or Internet traffic and the nature of the Web site, where it is to be used in an electronic format only.

Corbis, therefore, does not deal in prints. Bill Gates has stated on several occasions that owning "original prints" (in fact, a contradiction in terms when it comes to photography) is of no importance to him. With Corbis he does not intend to create a collection of photographs but to sell as many reproductions as possible and, in the future, to control the flow of visual information on a planetary scale.

That only one man, the richest in the world, is gaining increasing control of the world's visual heritage has for many become a worrying fact, all the more so as the Internet is a continuously expanding market and Microsoft, Gates' other company, has already secured an advantageous position on this market through its ownership of Internet Explorer, the world's most frequently used Web browser. Today it is already possible

*"for any interested subscriber, from schoolchildren to industry executives, to locate, download and automatically pay for the images owned by Corbis. The consequence of all this is that Gates may soon control not only the vehicle but also a major portion of the visual content being conveyed over the information superhighway."*¹⁸

It is interesting to analyze what happens when this form of trade is applied to art photography. In 1996, Corbis signed a long term agreement with The Ansel Adams Publishing Rights Trust, whereby it received exclusive rights for the distribution in an electronic format of the photographic works of Ansel Adams. Geoffrey Batcher correctly asked what it is Corbis actually bought from Ansel Adams' photographic works.

Ansel Adams is an extreme case in the history of photography, being known for the rigor and consistency in following and controlling the process of photographic image production, for each individual negative, through all its stages, from pre-exposure moments until the final print. He used his real teaching skills to describe all these processes in detail in several books on photographic technique which today are still considered reference works for black and white photography. Adams and most of modernist photographers considered that in this art, perfection could only be reached if the photographer was able to be one with his own equipment and master, down to the finest details, the chemical process

related to film processing and image printing on photosensitive paper. The photographer must first learn

“to see photographically – that is learning to see his subject matter in terms of the capacities of his tools and processes, so that he can instantaneously translate the elements and values in a scene before him into the photograph he wants to make.”

Then,

“by varying the position of his camera, his camera angle, or the focal length of his lens, the photographer can achieve an infinite number of varied compositions with a single, stationary subject. By changing the light on the subject, or by using a color filter, any or all of the values in the subject can be altered. By varying the length of exposure, the kind of emulsion, the method of developing, the photographer can vary the registering of relative values in the negative. And the relative values as registered in the negative can be further modified by allowing more or less light to affect certain parts of the image in printing. Thus, with the limits of his medium, without resorting to any method of control that is not photographic (i.e., of an optical or chemical nature), the photographer can depart from literal recording to whatever extent he chooses.”¹⁹

I have chosen this quotation from Edward Weston because it seems to make a synthesis of the way of thinking that was characteristic of a major trend in the history of photography, Ansel Adams being one of its most important representatives. For all these masters, the negative was perceived as a musical score open to various interpretations. At times over the course of several decades, Adams returned and reinterpreted the same negative by dodging and burning some of its parts. For instance, Ansel Adams made the first print of “Moonrise, Hernandez, New Mexico” – a photograph recorded on negative in 1941 – immediately after processing the film. Around 1948 he started changing the intensity of the shades of grey between the landscape and the sky, producing variants that started from an extremely pale sky, where the moon was barely visible, to others where the sky was almost black and the moon very visible. By 1980, the year he stopped printing from this negative, Adams had made around 1,300 original and highly different prints, stretching the limits of the tonal ranges of his negatives and the photographic paper he used.

What can Corbis offer its customers from Adams' work? It is hard to say. A digital code resulting from the scanning of his prints, or maybe of the negative? Which of the 1,300 "original prints" made by Adams of "Moonrise, Hernandez, New Mexico" are covered by Corbis' distribution rights? Does Corbis, or any hypothetical customer buying a digital document of the above mentioned work from the agency, have the right to make further interpretations (unauthorized by the artist) of this document? These are subtleties that do not arise in the case of the majority of photographs traded by Corbis, or other similar agencies. But when it comes to art photographs, which base their existence and value on such subtleties, I believe these questions are legitimate. For the moment they cannot be answered clearly, because the development in technology has been far faster than market mechanisms and legal systems. Surely, however, before long, we will witness a change in perspective as to the way photographic prints are traded and distributed.

The form of photographic trade in which Corbis is one of the largest and most active on the market has developed and diversified as a result of the facilities offered by digital technology and especially the Internet for transmitting visual information. Consequently, the photographer no longer sells objects, meaning photographs, but instead sells the right to reproduce those photographs under agreed conditions. He receives a percentage according to the number of copies made per image, the type of publication, etc. The value of this percentage is clearly smaller than that of the photograph in question, but, since limited rights for the use of one (the same) print can be sold over and over again to different customers, the print becomes a kind of share in a print bank that brings its author periodical long term dividends. As with the music industry, Corbis and other agencies of the same type accept responsibility for protecting a photographer's copyrights and ensuring the correct distribution of images sold through the agency. For a photographer it is important to know that the agency offers maximum visibility for his works so as to generate a periodic turnover. Small individual offers are already common practice in both music and print distribution over the Internet. The number of cases in which the artists themselves are selling their own works, in order to maintain the highest possible turnover and without having to pay an agency commission, is increasing by the day. Any photographer can create his own Internet site to display his works and sell limited reproduction rights and even prints. However, this makes it more difficult to maximize image visibility and advertising as well as other

services, especially legal ones, comparable to those offered by agencies to the photographers they represent.

In a world of multiples and reproductions, where, if we look around, it is impossible to find a “unique” object, it seems this form of electronic trade will come to dominate the future.

At the same time, the traditional networks for the trade of art using art galleries are also trying to adapt to the new challenges thrown up by technology, which is either used by artists for creative purposes or to aid the art trade and the necessary advertising.

Photographs only started being collected as art objects on a large scale after 1970, and it was not until the mid-1990s that the contemporary photography trade was in full bloom.

A number of variables must be taken into account when establishing the price of a photograph: the fame or value of the artist on the art scene, the aesthetic and technical qualities of the print, its importance in the oeuvre of the respective artist, and the presumed standing of the print (whether it was displayed at major art events or reproduced in books, catalogues, albums and reviews) and its place in a wider historical context – to mention just a few. In addition, both galleries and buyers take into account the number of prints made of the image in question. The smaller this number, the higher the price may go. Thus, for collectors, two objects that are comparable from all other points of view can have different values because one is unique or exists in smaller numbers and the other can be found in larger numbers. Each collector wishes to possess something that, if not unique, at least does not feature in a large number of collections. However, photography, excepting the daguerreotype and Polaroid is, in essence, open to multiplication. It is not the only multipliable medium, of course; but in most of the other cases, such as various types of etchings, the artist numbers the copies made (“editions”) from the same etching plate because (whether made of wood, zinc or stone) it will be damaged after a number of uses. In the case of etching, the accuracy of the print is higher for the first copies and decreases with each new use of the etching plate. After a number of prints made from the same plate, the artist may decide to destroy the plate in order to avoid any unauthorized use with the aim of making new prints of a lower technical quality. In the case of film-based photography, there is no difference in image quality, irrespective of the number of reproductions made from the same negative. In the case of digital photography there is, of course, no negative whatsoever; the

negative is being replaced with a numerical code that is generated by the photosensitive sensor of the digital camera and which can generate an infinity of identical images. However, every so often, especially in terms of photography as art, different editions of the same print can still be found. In etching, prints are made only by means of a 1:1 contact (the final print on paper has exactly the same size as the negative on the etching plate). In film-based photography, however, though printing can also be made by contact (especially in the case of large 8x10 inch format negatives), due to the small size of the negatives (24x36mm, 4.5x6cm, 6x6cm, 6x7cm, 6x9cm or 4x5 inch), prints are made using an enlarger which, through an optical system, enlarges the negative image on the photo-sensitive paper. Thus, the same image can be printed in several copies of different sizes. The artist can do his own printing himself (though this is rare today) or let it be done by professional laboratories working to the artist's strict orders. Each print is then signed, dated and numbered by the artist, either on the front or back. He thus assumes that this given print is the best interpretation of the negative possible in all details (framing, image contrast, shades and degree of color saturation, etc.), according to his vision. These issues also help to control the number of prints made, avoiding an inflation of copies made from the same negative. For the collector, it is important to have a guarantee that the investment made in buying a photograph will not fall in value due to the new copies of the same image. This is an elementary marketing and business detail. In some cases, however, the photographer may resume, after a certain period of time (and motivated by a sensible change of vision but also technical means) the printing of the same negative. The results may be quite different and the photographer takes responsibility for them. It was stated above that there are no strict rules to this effect and that there are many parameters which can be taken into consideration. Without wanting to complicate things by going into further details, there is one other somewhat paradoxical fact that should be mentioned. Many collectors prefer to buy what in specialist terms is called a "vintage print", meaning a photographic copy made shortly after the negative was produced (a period of a maximum of 5 years is accepted between the moment the photo was taken and the moment of printing). This type of photography is considered by many collectors and dealers to be the most valuable, since it is the first, original approach by the photographer towards the recorded subject. Since printing materials and technology are continuously changing, a "vintage print" is considered

more authentic because the paper and chemicals used for its processing were contemporary with the negative.

Nonetheless, this print is often not even close to being the best made from a negative. In some cases a later print, which is better from the technical point of view (i.e. made using more recent technology and on newer materials by professionals at a photographic lab who are better trained in printing than the author of the negative), is considered to be less valuable because it is not “vintage” and possibly not even signed by the author, e.g. if it was printed after his death.

But what then of digital images, which by their nature (maybe even more than film-based photography) are contrary to the idea of uniqueness? Unlike film negatives, the circulation and unauthorized printing of a digital document (digital photography) is more difficult to control. At present there are two established technologies used in the printing of digital images. The first uses ink jet on different types of paper with a specially treated surface (not photosensitive). The ink, sprayed in fine jets from several cartridges of different colors, impregnates the paper and creates a sort of watercolor image with fine details; the visual impression given is purely photographic.

The second technology is called Lambda print and is produced by Durst Company. It uses normal color photosensitive paper and the processing system is the same (RA4) as with traditional color photography (C print). However, the exposure of the paper does not use a color negative, but instead comes from a digital document with the help of laser technology. The final result has the same appearance and quality as a traditional paper photograph. The fade-resistance of digital prints depends on various factors: the quality of ink, the paper or other (especially treated) types of print media used, and the specificity of the space where the print is displayed (temperature, humidity and, of course, light intensity). Various tests can estimate the “life” of these types of images and manufacturers continue to develop new products with better resistance to variations in light and temperature which they launch under various commercial names (e.g. “archival papers” or “museal prints”). Both technologies have their supporters and detractors, their advantages and disadvantages. In both cases, when producing prints of large dimensions, the equipment comes very expensive – in particular, Lambda technology, which is not normally found in a private laboratory. For this reason, most artists and photographers print works larger than A3 using specialist laboratories. While with laboratories specialized in printing from negatives the photographer brings

the negative to the lab for printing only to take it back again at the end, with digital prints the photographer sends a digital document to the lab, often via the Internet, which is supposed to be destroyed after the prints have been made and never used again for other prints unauthorized by the author. The same is true of photo reproductions in magazines, albums and art catalogues: the photographer, curator or agency sends the digital document of the required image at printing resolution to the publication. After the work is complete, the editor or publisher that used the document is supposed never to use it again for unauthorized works. In reality, it is impossible to control what happens, or will happen in the future, to any given document. Laboratories and publishers normally archive all their work on DVD or hard disk for accessing later if required. We can only begin to speculate what will happen when, hypothetically speaking, the commercial quota of issues in digital format made by an artist or photographer begin to increase dramatically after a number of years or their content becomes highly topical. In the meantime, printing technology, as well as the lifespan of print media, will surely continue to improve. It would come as no surprise to find the same images on the market, only with better print quality and a longer lifespan, albeit "unauthorized". This is an assumption many dealers, collectors and potential collectors of digital prints are surely taking into consideration. It is also one of the reasons why many art collectors today refuse to invest in digital prints, considering them little more than "expensive posters".

On the other hand, but for the same reason, an increasing number of photographers and artists are making the change towards ink jet technology, which means more accessible equipment (from a point of view of price) and keeping the entire image printing process within their own studios.

I will finish by expressing the feeling that many essential things may have been left unsaid or presented with a minimum of detail, while others, such as technical details, may come across as over specialized for readers looking for more general truths.

What is for sure is that I took these shortcomings into account when I decided to venture into a territory in which art, philosophy, technology and economics are defined by borders that appear to be becoming ever more blurred and slippery.

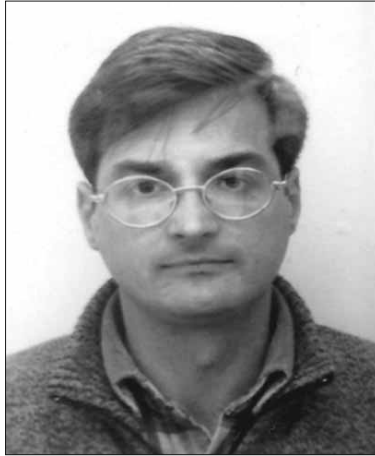
NOTES

- ¹ Roger Scruton, "The Eye of the Camera" in *The Aesthetic Understanding*; London, Methuen, 1983.
- ² *Ibid.*, p. 37.
- ³ Mitchell, J. William, "The Reconfigured Eye", *Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT Press, 1992, p. 188-189.
- ⁴ *Ibid.*, p. 118.
- ⁵ *Ibid.*, p. 119.
- ⁶ Weissberg, J.Louis, "Des 'Shows' aux réalités virtuelles", *Terminal*, 61/1993, 75-83.
- ⁷ Christiane Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2003, p. 8.
- ⁸ Wells, Liz (editor), *Photography: A Critical Introduction*, Routledge Edition, 2000, p. 253.
- ⁹ Mora, Gilles, *Photo Speak, A guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography 1839 to the Present*, Abeville Press, New York, 1998.
- ¹⁰ Williams, V, *Martin Parr*, Phaidon, London, 2002, p. 3.
- ¹¹ Cotton, C, *The Photography as Contemporary Art*, Thames & Hudson Ltd, London 2004.
- ¹² *Ibid.*, p. 81.
- ¹³ *Ibid.*, p. 115.
- ¹⁴ Andy Grundberg, "Ask it No Question: The Camera Can Lie", *The New York Times*, Sunday, August 12, 1990.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ Sontag, S., *Regarding the Pain of Others*, Picador, 2003, p. 27.
- ¹⁷ Cotton, C., *The Photography as Contemporary Art*, Thames & Hudson Ltd, London 2004, p. 192.
- ¹⁸ Batchen, Geoffrey, "Photogenics", *Camera Austria*, 62-63/1998, p. 6.
- ¹⁹ Weston, E., "Seeing Photographically", in *Classic Essays of Photography*, edited by Alan Trachtenberg, Leete's Island Books, 1980, p. 173.

BIBLIOGRAPHY

- Adams, Ansel, *The Camera*, Little, Brown and Company, Boston 1980
- Adams, Ansel, *The Negative*, Little, Brown and Company, Boston 1981
- Adams, Ansel, *The Print*, Little, Brown and Company, Boston 1983
- Amelunxen, Hubertus v. (editor), *Photography after Photography, Memory and Representation in the Digital Age*, G+B Arts, 1996
- Badger, Gerry, *Collecting Photography*, Mitchell Beazley Ltd. 2003
- Barrett, Terry, *Criticizing Photographs, An Introduction to Understanding Images*, Mayfield Publishing Company, 1996
- Barthes, Roland, *La chambre claire*, Editions du Seuil, 1980
- Bolster, Jay David and Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, 2000
- Bolton, Richard (editor), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, MIT Press, 1996
- Burgin, Victor (editor), *Thinking Photography*, Macmillan Press Ltd, 1982
- Burgin, Victor, *In/Different Space, Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkley, L.A, London 1996
- Cotton, Charlotte, *The Photography as Contemporary Art*, Thames & Hudson, 2004
- Daly, Tim, *The Complete Book of Digital Photography*, Argentum, 2003
- Druckrey, Timothy (editor), *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, Aperture, 1996
- Flusser, Vilem, *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books, 2000
- Friday, Jonathan, *Aesthetics and Photography*, Ashgate, 2002
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, 1998
- Goodman, Nelson, *Languages of Art: An approach to a Theory of Symbols*, Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis/Cambridge, 1976
- Grau, Oliver, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, 2003
- Hockney, David, *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*, Thames & Hudson 2001
- Horak, Ruth, *Rethinking Photography I+II*, Fotohof edition, Forum Stadtpark, 2003
- Kember, Sarah, *Virtual Anxiety: Photography, new technologies and subjectivity*, Manchester University Press, 1998
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, MIT Press, 2001
- Lister, Martin (editor), *The Photographic Image in Digital Culture*, Routledge Edition, 1998
- Maynard, Patrick, *The Engine of Visualisation: Thinking through Photography*, Cornell University Press, 2000
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, 2001

- Mitchell, William J., *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, MIT Press, 1994
- Mora, Gilles, *PhotoSPEAK: A Guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography, 1839 to the Present*, Abbeville Press, 1998
- Orvell, Miles, *American Photography*, Oxford University Press, 2003
- Paul, Christiane, *Digital Art*, Thames & Hudson, 2003
- Perry, Gill and Wood, Paul (editors), *Themes in Contemporary Art*, Yale University Press, London, 2004
- Rabb, Jane M. (editor), *Literature and Photography: Interactions 1840-1990*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1995
- Rush, Michael, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, 1999
- Savedoff, Barbara, *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*, Cornell University Press, 2000
- Sontag, Susan, *On Photography*, Anchor Books Editon, 1990
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Picador, NY 2003
- Squiers, Carol (editor), *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*, Bay Press, Seattle, 1990
- Stremmel, Kerstin and Grosenick, Uta (editors), *Realism*, Taschen GmbH 2004
- Trachtenberg, Alan (editor), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, 1980
- Wells, Liz (editor), *Photography: A Critical Introduction*, Routledge Edition, 2000
- Wells, Liz (editor), *The Photography Reader*, Routledge Edition, 2003



DAN-EUGEN RAȚIU

Né en 1964, à Ștefănești, județ de Iași

Docteur en Philosophie-Esthétique, Université de Paris 1 Panthéon - Sorbonne
(2005)

Thèse : Peinture et théorie de l'art au 17^e siècle : Nicolas Poussin et la doctrine classique

Docteur en Philosophie, Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca (1998)

Thèse : Le modèle du langage dans l'analyse de l'art et la querelle des modernes et des postmodernes. Perspectives sur le statut de l'art et des valeurs artistiques dans la culture contemporaine

Maître de conférences en Philosophie de l'art - Esthétique,
Département de Philosophie
Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca

Professeur invité, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris, mai 2004

Professeur invité, Maison des Sciences de l'Homme Paris, janvier-février 2003

Bourse d'études doctorales, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne, 1998-1999

Grant CNCSIS 2002-2003

Bourse d'études approfondies, Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne,
1993-1994

Individual Research Support Scheme Grant, The Central European University
Prague, 1992-1993

Participation à des colloques et conférences internationales en Roumanie et
France

Etudes et essais, publiées en Roumanie et en France, sur : les théories
classiques, modernes et contemporaines de l'art ; les pratiques artistiques
postmodernes ; le statut de l'art et de l'artiste

Contributions aux volumes collectifs

Livres :

*Disputa modernism - postmodernism. Introducere în teoriile contemporane
asupra artei* (La Querelle des Modernes et des Postmodernes. Introduction aux
théories contemporaines de l'art), Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001

Moartea artei ? O cercetare asupra retoricii eschatologice (L'art est-il mort ?
Recherche sur la rhétorique eschatologique), Ed. Casa Cărții de Știință,
Cluj-Napoca, 2000

LA MUSE SUBVENTIONNÉE : POLITIQUES PUBLIQUES DE SOUTIEN À LA CRÉATION ARTISTIQUE EN ROUMANIE (1997-2005)

Cette étude analyse le problème de l'intervention de l'État dans le domaine culturel, en visant les justifications de l'action publique en faveur des arts et des artistes en Roumanie, ainsi que les modalités d'intervention mises en œuvre, en particulier le soutien à la création artistique par des subventions publiques, dans les conditions de la transition de l'économie centralisée à l'économie de marché. L'objectif est d'abord d'éclairer les principes ou valeurs philosophiques, politiques et esthétiques qui fondent les différentes politiques culturelles et régissent les rapports entre l'État et les artistes et, ensuite, de montrer en quoi leur transformation influe sur les modalités et les mécanismes de l'action publique en faveur de la création, ainsi que sur la cohérence et l'efficacité des politiques culturelles. Les enjeux de cette étude sont donc tant de nature théorique (la clarification des valeurs qui fondent et légitiment les politiques artistiques et de leurs dilemmes et contradictions), que d'ordre pratique. En effet, ces éclaircissements conceptuels peuvent, d'une part, aider à la formulation et à la mise en œuvre d'une politique publique de soutien à la création cohérente, honnête et transparente, et d'autre part, servir aux artistes à gérer leur participation aux nouveaux mondes de l'art fondés à la fois sur la coopération et la concurrence, l'incertain et le risque.

Préliminaires

Cette étude, qui aspire à éclairer les valeurs et les effets des politiques publiques de soutien à la création artistique mises en pratique au cours de

la dernière décennie en Roumanie et que nous concevons aussi comme une réponse aux préoccupations des artistes roumains concernant leur statut social et professionnel, part précisément de la constatation de la précarité de la condition de ces derniers. L'état actuel du monde de l'art roumain, qui perdure depuis une décennie et demie, peut être décrit brièvement ainsi : les artistes, issus à la fin de l'année 1989 d'une organisation bureaucratique de la vie artistique sous le contrôle politique-idéologique de l'État communiste, occupent encore une position marginale dans le système social de redistribution de la « manne publique », ainsi que dans les grandes institutions artistiques et sur le marché international de l'art, position qu'ils ressentent comme un manque de reconnaissance en termes à la fois symboliques et financiers. Malheureusement, ces préoccupations – d'ailleurs légitimes – des artistes n'ont trouvé ni des formulations adéquates, ni des solutions crédibles.

Si ce diagnostic est généralement accepté, en revanche la thérapie sollicitée par les « patients »-artistes ou prescrite par les « médecins »-administrateurs culturels n'est pas la plus adaptée aux conditions actuelles, à savoir la perspective prochaine de l'intégration européenne et, plus largement, de l'internationalisation de l'art et des marchés artistiques. D'un côté, une mentalité d'assistés domine parmi les artistes, qui (à quelques exceptions près) comprennent leurs rapports aux pouvoirs publics d'une manière consonante avec le dirigisme qui domina longtemps l'action de l'État dans le domaine culturel. Dans une situation où le statut d'« artiste d'État » n'existe plus, les artistes roumains ne semblent pas être prêts (pour la plupart) à imaginer des solutions autres que le passage à la condition d'« assistés sociaux » : leurs requêtes adressées à un État perçu comme paternel et protecteur demandent souvent, outre de la protection sociale, de l'assistance pour la création par l'intervention directe des pouvoirs publics au titre de « subvention » ou « commande de l'État » et, plus encore, de la légitimité artistique, symbolique et financière – par exemple, que l'État confère aux artistes des cotations sur le marché de l'art¹. D'un autre côté, force est de constater que les autorités de l'État postcommuniste n'ont pas été non plus capables de formuler des stratégies culturelles à long terme cohérentes et largement acceptées, et des politiques culturelles fonctionnelles, aptes à remplacer le désengagement de l'ancien État « protecteur », administrateur et censeur de la culture. Lorsque des politiques publiques ont été mises en place dans le domaine culturel, l'exercice de la politique culturelle a manqué de continuité et

ne s'est pas montré plus imaginatif que les demandes des artistes : ses instruments favoris ont été les interventions budgétaires et administratives, volontaristes, non-transparentes et souvent arbitraires (pendant les années 1993-1996, mais aussi entre 2001-2004), ce qui a réinstallé le secteur culturel dans un état de dépendance à l'égard des pouvoirs publics et a reproduit l'ancienne impasse de « l'État à tout prix »².

Or, comme le montre l'expérience des dernières décennies des régimes démocratiques et les études y relatives, une politique volontariste de l'État et l'interventionnisme dans le domaine culturel, plus particulièrement lorsqu'il s'agit de la création artistique, engendrent sur le plan culturel autant des problèmes qu'ils ne peuvent en résoudre, même s'ils conduisent à une certaine amélioration de la condition sociale des artistes. Dans les pays occidentaux où, depuis les années soixante, des stratégies de soutien public aux arts et aux artistes ont été mises en place par l'État-Providence, il existe une littérature scientifique aussi abondante que diverse sur les politiques publiques dans le domaine de la culture en général et des arts plastiques en particulier. Les analyses classiques du soutien public aux arts, même dans des pays tels que les États-Unis, qui préfèrent des politiques non-interventionnistes, ont démontré que les programmes annuels de subsides gouvernementaux non-sélectifs ont remporté des succès mitigés : d'une part, les individus créatifs seront toujours capables, quel que soit le montant des fonds publics, de concevoir plus de projets que ces fonds ne peuvent couvrir ; d'autre part, ce type de subvention se retourne contre ses bénéficiaires, qui deviennent dépendants de l'aide publique directe³. Dans les années quatre-vingt, la « religion de la politique culturelle » et l'interventionnisme de l'État dans le domaine artistique ont fait l'objet des polémiques virulentes, notamment en France, où la tradition interventionniste est très forte. Des historiens de la culture et philosophes (Marc Fumaroli, Alain Finkielkraut, Yves Michaud), des sociologues de l'art (Raymonde Moulin, Pierre-Michel Menger, Philippe Urfalino) et des économistes de la culture (Françoise Benhamou) convergent vers l'idée que la politique culturelle volontariste et le système protectionniste qu'elle engendre sont des facteurs générateurs de crise, contribuant pour les uns à la « défaite de la pensée », pour les autres à la stérilisation de la création par « l'État culturel » et à la toute-puissance d'une bureaucratie plus préoccupée par ses rentes que par le développement harmonieux du secteur culturel/artistique.

En Roumanie postcommuniste, où une stratégie culturelle à long terme n'a été formulée qu'après 1996, ce sont plutôt les administrateurs culturels, les experts et les animateurs des organisations non gouvernementales qui se sont engagés dans un débat souvent ignoré par le milieu académique. Ainsi, le corpus théorique sur la politique culturelle en Roumanie comprend d'abord des stratégies et politiques élaborées par les responsables du Ministère de la Culture (1997-2000, 2001-2004, 2005) ou par un groupe d'experts étrangers dans le cadre du programme PHARE-RO9709 « La dimension culturelle de la démocratie » (1997-2000) et des rapports d'évaluation réalisés par des experts roumains et du Conseil de l'Europe dans le cadre du programme européen d'examen des politiques culturelles nationales (1999), réunis dans le compendium *Cultural Policies in Europe. A Compendium of Basic Facts and Trends* (2003). S'ajoutent à cet ensemble documentaire des interventions lors de débats, séminaires et ateliers organisés au cours de différents programmes nationaux et européens – tels que le programme *Mosaic* du Conseil de l'Europe (1998-2000), *Policies for Culture*, de la Fondation Culturelle Européenne et de l'association ECUMEST (à partir de 2000), ainsi que le *Forum de la culture* (lancé en 2000 par la Présidence de la Roumanie et repris en 2002 sous le titre de *Forum Culturel National*) – ou initiés par quelques institutions artistiques privées (le Centre International pour l'Art Contemporain et l'Archive de l'art contemporain).

Des analyses des pratiques culturelles et notamment de la consommation culturelle, destinées à fonder les politiques culturelles, ont longtemps manqué (bien que quelques recherches appliquées aient été initiées ou menées par IMAS (1999), la Fondation Concept (2000), ARCULT (2002) ou le Centre roumain pour Politiques et Projets Culturels), tandis que la recherche sur les politiques culturelles suscite depuis peu l'intérêt du monde académique, surtout grâce aux initiatives prises dans le cadre du programme *Policies for Culture*, qui a mis en relation l'analyse comparative des diverses politiques culturelles régionales et leur évaluation en termes de management culturel. Quant aux questions des rapports entre les pouvoirs publics et la scène artistique et de leur rôle dans une politique culturelle, les approches sont souvent fragmentaires et limitées aux articles dans les revues d'art ou culturelles (*Arta*, *Artelier*, *Balkon/Idea*, suppléments « Politiques culturelles » de la revue 22, *Dilema*, *Observator cultural*, *Cuvântul*). Les démarches interdisciplinaires associant l'histoire et la théorie de l'art, la sociologie et les sciences

politiques, soit sont rarissimes (*p. ex.*.. Magda Cârneci, *Les Arts plastiques en Roumanie 1945-1989*), soit n'envisagent pas expressément les principes et justifications des diverses modalités de soutien public aux arts ou leur impact sur le monde de l'art en général et le statut social et professionnel des artistes en particulier.

Il est donc nécessaire que le milieu universitaire s'implique dans le débat actuel sur les problèmes engendrés par l'intervention de l'État dans le domaine culturel et de la création artistique. Cependant, il faut que ces problèmes soient abordés non d'un point de vue sentimental, mais rigoureusement en termes de politiques publiques culturelles ou artistiques (ignorées jusqu'à présent par les essais de théorie et pratique de la politique publique), et non dans le langage technique des experts et administrateurs culturels, qui tendent à éliminer toute réflexion sur les valeurs qualifiées d'« idéologie », mais selon les exigences de l'analyse philosophique, qui porte non seulement sur les points forts ou faibles des politiques culturelles, mais aussi sur leurs valeurs fondatrices et conditions de légitimité, sur leurs dilemmes et contradictions, sur la cohérence du rapport entre leurs justifications ou finalités (les effets attendus) et les modalités et mécanismes mis en pratique. Une approche philosophique suppose un questionnement des « évidences », l'examen critique de ce qui semble être au-delà de tout questionnement – comme c'est encore le cas (en Roumanie) de la justification de l'intervention de l'État ou de la supposée inutilité de définir les concepts opératoires de toute politique culturelle : « culture », « art », « artiste », « création » ou « créativité ». Or, ni la justification de l'intervention de l'État ni les définitions de ces concepts ne tiennent de l'évidence et ne sont innocentes, au sens où la cohérence et la légitimité d'une politique culturelle dépendent du rapport entre ses justifications et les mécanismes institutionnels ou financiers mis en œuvre, ainsi que du sens attribué (explicitement ou implicitement) à ces concepts fondateurs.

Dans cette perspective, il faut questionner ce que les artistes peuvent légitimement attendre de la part de l'État et les arguments qui justifient l'action publique ou l'intervention dans le domaine culturel : les arguments en termes de prestige ou d'intérêt national et en termes de bénéfices socio-économiques sont-ils légitimes et suffisants pour justifier l'intervention de l'État ou celle-ci a-t-elle besoin d'une tout autre justification lorsqu'il s'agit de la création artistique ? La subvention publique est-elle la meilleure modalité de soutien à la création ou une autre

voie est-elle possible entre le protectionnisme de l'État et le « laisser-faire » qui abandonne le sort des arts au marché des loisirs démocratiques ? La condition d'« assistés sociaux » est-elle la solution à la position marginale des artistes roumains sur le marché de l'art et dans les institutions artistiques internationales ou une autre alternative est-elle possible ? Cette dernière question met en lumière le problème des modalités de la reconnaissance sociale et de la consécration des artistes contemporains dans les conditions de l'internationalisation de l'art et de l'émergence d'un marché de l'art libre et mondialisé : comment l'artiste contemporain peut-il obtenir la reconnaissance de la part des institutions artistiques et du marché international de l'art ? La réussite et la consécration artistique ne sont-elles que le fruit d'un exploit individuel ou du hasard, ou bien le résultat d'un « chaîne de coopération » et des interactions des acteurs sociaux ? Quel est l'impact de l'intervention publique sur la reconnaissance artistique et quel rôle l'État joue-t-il dans le processus de définition de l'art, de l'artiste et de la qualité artistique ?

La période analysée commence en 1997, année au cours de laquelle une stratégie culturelle a été formulée pour la première fois, et s'achève en été 2005. En ce qui concerne les artistes et les domaines culturels considérés, il s'agit de l'artiste indépendant (au sens d'acteur culturel non-institutionnel), respectivement des arts plastiques ou visuels. Parmi l'arsenal des moyens de la politique culturelle, nous envisageons surtout la subvention publique, qui fut (notamment entre 2001 et 2004) l'instrument favori de l'intervention de l'État roumain en faveur de la création artistique – soumise ainsi au régime de la « *muse subventionnée* ». Ce syntagme, que nous empruntons à l'économiste américain Dick Netzer, a le mérite de surprendre la tension inévitable qu'induit une politique culturelle interventionniste. D'une part, le motif mythique de la « muse » symbolise le régime d'exception ou la singularité de la création en tant qu'acte individuel qui suppose un don inégalement distribué (autrement dit, la création artistique ne saurait être « démocratisée ») et son imprévisibilité (elle ne saurait non plus être le résultat mécanique des conditions matérielles ou financières), de même que le risque que suppose l'originalité et l'innovation constitutive de l'acte créateur. D'autre part, la *subvention*, en tant que moyen de « socialisation du risque créateur », c'est-à-dire de protection sociale, est inséparable du contrôle administratif que l'intervention de l'État implique inévitablement, ce qui a pour conséquence que les rapports entre les artistes et l'État sont réglés en termes d'« échange des services ». Par l'emploi du syntagme

de « muse subventionnée », nous signalons donc d'emblée un paradoxe central de l'intervention de l'État en faveur de la création artistique, à savoir l'antinomie entre la (nécessaire) liberté de création et (l'inévitable) contrôle administratif, associé à la protection sociale (voulue).

Par conséquent, cette étude comprend deux parties distinctes. La première est constituée par l'*analyse du discours public* : principes, justifications, finalités de l'intervention de l'État en faveur des arts et des artistes, que les différents responsables ou administrateurs culturels ont formulé dans des discours, débats, stratégies et rapports du Ministère de la Culture (et des Cultes) durant les années 1997-2000, 2001-2004 et 2005 (sur le corpus analysé, voir *infra* Bibliographie-Sources). Autrement dit, c'est la « politique culturelle » (au singulier) qui est d'abord visée, définie comme « la mise en cohérence réussie, c'est-à-dire acceptée, d'une représentation du rôle que l'État veut faire jouer à l'art pour changer ou consolider la société avec un ensemble de mesures publiques » et dont la composante rectrice est idéologique⁴. L'objectif est d'éclairer les principes ou valeurs philosophiques, politiques et esthétiques qui justifient/fondent les politiques culturelles et régissent les rapports entre l'Etat et les artistes, et de déterminer ainsi le profil ou l'ethos de la politique culturelle en Roumanie. Il s'agit surtout de comprendre sur quelles visions de la culture et sur quelles conceptions de l'art et de l'artiste repose l'intervention de l'Etat dans les domaines culturels-artistiques et d'exposer ainsi les logiques qui sous-tendent l'action publique envers les arts, notamment sous la forme de la subvention à la création, ainsi que les dilemmes auxquels les politiques culturelles ou les artistes eux-mêmes se trouvent confrontés.

La deuxième partie est constituée par l'*analyse des modalités et mécanismes d'intervention* mis en œuvre et vise les « politiques culturelles » (au pluriel), définies par Philippe Urfalino comme des « programmes d'action » ou « ensembles de mesures ou des politiques publiques de la culture ». L'objectif est de montrer en quoi la transformation des valeurs fondatrices influe sur les modalités de l'action publique en faveur des arts/artistes, ce qui implique l'évaluation de la cohérence et de l'efficacité des politiques culturelles. A cet égard, à défaut d'une recherche appliquée articulant les démarches de la philosophie et de la sociologie de l'art, nous ne formulerons pas pour l'instant de conclusions, mais seulement des hypothèses, fondées sur l'analyse comparée du discours et de l'action publics, ainsi que sur ce que Kant nommait le « sain intellect ».

Première partie. Le profil de la politique culturelle en Roumanie : justifications, valeurs, logiques

Vu que la politique culturelle est inséparable de certaines valeurs et ouverte à l'invention conceptuelle, il faut, avant d'examiner sa mise en pratique et d'évaluer ses effets, analyser le discours public qui la fonde et l'accompagne : justifications ou finalités de l'action publique de soutien à la création artistique, conceptions ou visions de la « culture », de l'« art » et de l'« artiste » qui dominent l'espace public et représentations des rôles que l'État leur attribue. S'ajoute à tout cela le rôle que l'État assume lui-même dans le domaine culturel, ce qui nous permettra finalement d'esquisser le profil ou l'éthos de la politique culturelle en Roumanie et de déterminer ses logiques sous-jacentes.

1. La justification de l'intervention de l'État dans le domaine culturel : intérêt/ prestige national, bénéfices socio-économiques ou existence d'une vie artistique autonome ?

C'est la nature des arguments – de prestige, socio-économiques ou artistiques – par lesquels l'État justifie son intervention dans le domaine culturel ou de la création artistique, qui constitue le premier objet de notre analyse, autrement dit la réponse à la question : « *Pourquoi doit-on soutenir publiquement la culture ou la création artistique : au nom du prestige ou de l'intérêt national, pour les bénéfices sociaux et économiques que la culture peut fournir ou bien pour assurer l'existence d'une vie culturelle/ artistique autonome ?* ». Ces justifications sont importantes, d'une part en ce qu'elles nous révèlent les rôles attribués à la culture et à l'art, c'est-à-dire les effets ou résultats attendus par les pouvoirs publics en échange de leur financement, et d'autre part parce que ces mêmes attentes deviennent l'aune par laquelle l'acte culturel et implicitement l'action publique sont ensuite mesurés. En outre, la cohérence d'une politique culturelle dépend du rapport entre les justifications de l'action publique et les modalités et mécanismes d'intervention mis en œuvre.

1.1. La justification grandiloquente : le prestige ou l'intérêt national

Le but suprême du soutien public à la culture, ainsi qu'il transparaît à travers la langue de bois des discours et rapports officiels, est de la

« promotion de la culture et de l'art », à laquelle s'ajoute une dimension internationale : « la promotion des valeurs culturelles et artistiques de la Roumanie dans le monde entier ». Une telle formulation générique laisse ouverte la question des rôles attribués à la culture et à l'art. Après 1989, on assiste évidemment à une transformation, une « normalisation » par rapport à la période antérieure, la culture et l'art perdant leur ancienne place dans le cadre de la propagande communiste en tant qu'instruments idéologiques de la formation de l'« homme nouveau » et de la construction de la « société socialiste multilatéralement développée ». De nouveaux rôles sont attribués dès lors à la culture et à l'art, qui traduisent « une nouvelle vision de la raison d'être, de la destination de l'art et de la culture dans la construction de la société de consommation »⁵.

Un premier rôle fondamental attribué à la culture est celui de « promouvoir l'identité (culturelle) de la société », selon la *Déclaration conjointe* du Ministère de la Culture et des principales unions de créateurs, aussi appelée *Statut des créateurs d'art et des artistes interprètes en Roumanie*,⁶ qui fut adoptée à la fin des travaux du symposium annuel de l'ANUC de novembre 1998. L'idée selon laquelle la culture est en premier lieu « porteuse et créatrice d'identité nationale » est reprise et renforcée dans le discours du président de la Roumanie, Ion Iliescu, au *Forum Culturel National* de juin 2002 qui, sous le titre de « L'Etat et les perspectives de la culture roumaine au début du millénaire », avait pour but d'esquisser une stratégie nationale dans le domaine de la culture faisant la synthèse des débats antérieurs dans le cadre des forums culturels régionaux : « La culture, en tant que partie de notre être national, est destinée à affirmer notre identité dans un monde futur globalisé. »⁷ Par la suite, l'intervention de l'État roumain en faveur de la culture est justifiée essentiellement par une argumentation en termes d'*intérêt national* (le soutien des artistes, des créateurs « en tant que garants de l'identité culturelle nationale ») et de *prestige* à gagner (à l'extérieur) par « la participation de la Roumanie au dialogue international des valeurs », « son affirmation dans le monde » et « l'imposition de la culture roumaine sur la scène internationale »⁸.

En dépit de son apparente générosité, une telle *justification grandiloquente* en termes de prestige ou d'intérêt national pose un problème sérieux, celui de l'évaluation : les effets ou résultats de la « promotion de la culture et de l'art » (succès ou échec ? qualité ou quantité ?) sont sinon impossible au moins très difficiles à quantifier, ce qui fait place à l'arbitraire dans l'action publique : les pouvoirs publics, à défaut

d'être soucieux des effets mesurables ou « imputables » (*accountable*) de leurs actions, se sentent libres de diriger les ressources publiques à leur guise. D'un autre côté, sur le plan externe, les effets réels d'une politique culturelle impériale d'« imposition de la culture (roumaine) sur la scène internationale » dépendent des ressources qui lui sont allouées, ainsi que de la capacité (reconnue) des institutions de l'État d'offrir de la légitimité culturelle⁹. En effet, on ne saurait avoir des résultats visibles sans engager des ressources institutionnelles et financières massives (c'est le cas de la France, mais dans ce cas-là les surprises ne manquent pas). Or les ressources infimes que l'État roumain a investies dans ce but, autant que l'arbitraire décisionnel et le manque de transparence dans leur gestion, ne peuvent que condamner les actions publiques fondées sur l'argument du prestige national et les actes culturels qui lui sont subordonnés à un impact public limité et à l'inadéquation, au manque de pertinence du point de vue culturel¹⁰.

Sans prétendre évaluer de manière exhaustive la politique publique de promotion de la culture roumaine à l'étranger, une brève analyse de son discours fondateur et une simple revue des actions culturelles organisées dans ce but au cours des dernières années, peuvent nous aider à formuler un jugement fiable sur le caractère de cette politique et sur l'efficacité des démarches entreprises sous le signe de la « promotion de la culture et de l'art » au nom du prestige ou de l'intérêt national. La manière dont le discours public et les rapports des années 2001 à 2004 du Ministère roumain de la Culture et des Cultes mettent l'accent sur la volonté de « promouvoir l'*image* de l'art roumain dans le monde » [italique ajouté] et sur les « enjeux festifs de l'art »¹¹, témoigne d'une politique culturelle séquestrée par une rhétorique dont l'enjeu prioritaire est l'image culturelle, et qui a un caractère *festif*, *révérencieux* et *officiel*, tant par la nature de l'offre culturelle, soumise aux rigueurs diplomatiques plutôt qu'à l'excellence artistique et dont les manifestations favorites sont celles de type « Journées de la culture roumaine », « Année de la Roumanie », « centenaires » ou célébrations des artistes, placées sous le patronage ministériel ou présidentiel et jouissant de la présence des officiels du ministère ou du président de la Roumanie, que par ses destinataires : l'audience est souvent limitée à la communauté diplomatique ou aux communautés roumaines, ignorant les publics des pays respectifs, tandis que les lieux d'exposition sont les espaces propres (sièges des ambassades ou centres culturels roumains) ou ceux des diverses institutions officielles

gouvernementales ou internationales (ministères des affaires étrangères, le Conseil de l'Europe de Strasbourg, le Parlement Européen de Bruxelles, le Palais des Nations de Genève, etc.), plutôt que les espaces artistiques consacrés. En ce sens, quelques exemples d'actions de promotion de la culture roumaine à l'étranger sont révélateurs. En 2002, « les plus importants événements culturels » en Allemagne ont été les « Journées de la culture roumaine en Bavière » et le « Festival des pays danubiens », où le Ministère de la Culture et des Cultes a eu une « présence de poids » grâce à une délégation composée d'« artisans populaires, un stand d'information, un stand de produits culinaires traditionnels et des spectacles du théâtre Le Masque », le tout sous la direction d'un secrétaire d'État. « L'Année culturelle de la Roumanie en Suède », considérée comme l'« une des actions les plus complexes du Ministère de la Culture et des Cultes », fut achevée en février 2003 par une tournée itinérante considérée comme « l'une des actions de promotion les plus appréciées de la Roumanie au niveau de l'Etat ». Ainsi, « la tournée a compris le voyage en Suède d'une délégation d'artistes qui a donné des concerts de jazz aux influences folkloriques dans chaque ambassade ou centre culturel roumain dans les pays traversés par la caravane. Des CD-ROM *Eminescu*, *Brancusi* et *UNESCO*, des livres et albums ont été offerts pour la diaspora roumaine. Le point culminant de l'action a été le concert au Palais des Nations de Genève, en présence du Président de la Roumanie, M. Ion Iliescu ». Le projet « Année culturelle de la Roumanie en Grande Bretagne » réalisé en 2004, compte parmi ses actions principales, à côté d'une exposition Brancusi à la Tate Gallery (préparée en fait par les Anglais) et d'une exposition de peinture (Victor Brauner), des expositions (à vente) de créations populaires contemporaines et d'art naïf, des présentations de vins et des produits culinaires traditionnels, des spectacles de folklore et de ménestriers¹². D'ailleurs, la présence internationale des créateurs roumains, « de l'artisan et du chanteur populaire aux [...] plasticiens réputés », est assumée de manière programmatique dans le discours officiel du ministre de la culture et des cultes des années 2001 à 2004, Răzvan Teodorescu. Toutes les manifestations extérieures de type « Année de la Roumanie » ou « Journées de la culture roumaine » de cette période-ci se sont déroulées sous le signe d'une quête patrimoniale célébratrice, voulue exhaustive mais extrêmement hétéroclite, qui a eu pour conséquence que les expositions d'art moderne ou contemporain (de groupe ou « centenaires » - Ion Irimescu, Alexandru Ciucurencu, Victor Brauner, etc.)

dans les centres culturels roumains ou d'autres endroits plus ou moins consacrés, coexistent avec les expositions d'archéologie, d'histoire, d'art populaire et d'artisanat, de patrimoine technique, etc¹³.

La politique culturelle roumaine, caractérisée par une frénésie de commémoration et de célébration sur plan externe autant qu'interne, s'est donc proposé d'être une machine à produire du consensus, *c.-à-d.* de la « culture nationale », dans un pays en double quête identitaire, nationale et internationale¹⁴. Cependant, comme on l'a également remarqué dans le cas de l'Institut Culturel Roumain, l'offre culturelle et implicitement l'« identité nationale » ainsi proposée ont été marquées d'un profond déséquilibre entre les formes traditionnelles-particularistes et les formes modernes-synchrones de la culture roumaine. En outre, la présence emphatique aux « événements clés » du Ministère de la Culture et des Cultes – qui n'agit pas tant comme médiateur mais comme producteur direct de culture – a fait que la « promotion de la culture et de l'art roumain dans le monde entier » est devenue une démarche d'autoreprésentation, autrement dit une activité d'amélioration du statut (*status earning activity*) des administrateurs culturels plutôt que des hommes de culture et des artistes.

1.2. La justification pragmatique du financement public de la culture : les bénéfices sociaux et économiques

Un autre rôle attribué à la culture, subséquent du point de vue chronologique et de moindre importance par rapport au rôle identitaire, est celui d'« instrument » ou « paramètre du développement économique et social ». Après 1996, lorsque la Roumanie entre dans le programme d'évaluation des politiques culturelles du Conseil de l'Europe, puis entame les négociations pour adhérer à l'Union Européenne, une nouvelle perspective européenne s'impose dans le discours public, selon laquelle « la culture doit être comprise comme génératrice de développement économique durable et de cohésion sociale, et non plus comme consommatrice de ressources »¹⁵. C'est ainsi que le *Statut des créateurs d'art et des artistes interprètes en Roumanie*, adopté en 1998, reconnaît le rôle de la culture dans « le processus de transformation sociale » et, en hybridant le langage de l'« âge d'or » et le nouveau jargon de l'âge informationnel, assume « le rôle clé de la création artistique contemporaine dans la construction de la société de l'information »¹⁶.

Cette nouvelle perspective, consacrée dans l'espace autochtone par la *Stratégie culturelle*, formulée à la suite d'un programme de l'Union Européenne (PHARE RO9709-1) achevé en 2000, qui situe la culture dans le cadre de l'économie de marché, fut adaptée (au niveau discursif) lors du *Forum Culturel National* « L'état et les perspectives de la culture roumaine au début du millénaire » de juin 2002.

Cependant, cette stratégie fut abandonnée, la manifestation « forumiste » reprise par Ion Iliescu, de retour en tant que président de la Roumanie, ambitionnant explicitement de déployer une nouvelle stratégie nationale dans le domaine de la culture : « la renaissance de la culture nationale ». Dans ce cadre, le discours du président Iliescu réaffirmait le « potentiel économique » de la culture, entendue comme « moyen d'amélioration de la situation générale du pays », le fait que celle-ci « n'est pas *seulement* [italique ajouté] consommatrice non-rentable de ressources mais, au contraire, doit et peut être créatrice de ressources ». Il ajoutait : « La culture est une forme supérieure de liberté ; elle contribue essentiellement au progrès de l'humanité. Je veux, par ce bref essai de définition, souligner la valeur de la culture sur le plan humain-social et son impact sur *le monde des valeurs réelles, pratiques* [italique ajouté] de la démocratie, y compris dans la sphère économique et celle de la construction de l'État de droit, de l'esprit civique, communautaire. »¹⁷ Or, dans cette déclaration, la présence de l'adverbe restrictif (« seulement »), ainsi que la séparation implicite de la culture et des valeurs qualifiées de « réelles, pratiques », qui transparaît de la formulation présidentielle, traduisent (à son insu) une opposition entre culture et monde « réel », qui tient de l'ancienne dialectique (marxiste) de la superstructure et de l'infrastructure, plutôt que de la dialectique de la demande et de l'offre culturelle dans l'économie de marché.

Sur cette assise idéologique, une justification pragmatique du financement public de la culture s'ajoute à l'argument de prestige, formulée en termes d'impact ou de *bénéfices sociaux* (« cohésion et inclusion sociale », « lutte contre les inégalités et la discrimination », « satisfaction des besoins culturels du public ») et de retombées ou *bénéfices économiques* – d'abord évalués en termes généraux, tels que « amélioration de la situation générale du pays » et « développement durable », suivis plus récemment par d'autres termes utilisés dans le discours européen, à savoir les bénéfices ponctuels que la présence de la culture peut procurer aux communautés grâce au tourisme culturel,

en attirant des investisseurs, en revitalisant l'économie urbaine ou rurale, etc¹⁸. Une telle justification des dépenses culturelles a le mérite de (r)établir le rapport entre l'acte culturel et le public à qui il s'adresse, la culture en général et le « social », et de réconcilier l'art/la culture et l'économie après la rupture provoquée par les idéologies artistiques romantiques, puis avant-gardistes. En même temps, elle suppose comme condition *sine qua non* l'évaluation de l'efficacité des politiques culturelles, donc la responsabilisation de l'action publique. Pourtant, les problèmes ne manquent pas non plus de ce point de vue.

D'un côté, le possible impact social de l'acte culturel est surestimé, ce qui peut engendrer des déceptions même lorsque des ressources financières massives sont allouées, et peut finalement aboutir à la remise en question même du soutien public à la culture. Encore une fois, on peut invoquer opportunément le cas de la France, où non seulement des philosophes se sont montrés sceptiques à l'égard de la capacité de l'art d'assurer la « cohésion et inclusion sociale » et d'éliminer les inégalités, mais aussi des travaux classiques en sociologie de la culture ont démenti de telles prétentions¹⁹. C'est la raison pour laquelle les attentes des pouvoirs publics doivent être très bien calibrées et les effets de l'acte culturel recherchés au niveau microsocial plutôt qu'au niveau social global²⁰. D'un autre côté, une telle justification pragmatique du financement public de la culture en termes des bénéfices socio-économiques risque d'engendrer une vision administrative-bureaucratique de la création artistique et d'instrumentaliser l'art, puisque les pouvoirs publics tendent ainsi à confondre art et « animation culturelle », l'artiste et les « animateurs culturels ». En témoigne une affirmation forte, lâchée par une importante administratrice culturelle (au niveau régional, il est vrai) à l'occasion de la première édition du *Marché des débats* « Pourquoi et comment on finance la culture. En Roumanie » (février 2005), selon laquelle « l'artiste doit comprendre qu'il existe seulement afin de satisfaire les besoins du public »²¹. Or, il faut préciser que ces catégories sont apparues, en France par exemple, non pour remplacer les catégories d'« art » ou d'« artiste », mais pour gérer un certain surplus de postulants à la « créativité », qui fut précisément l'effet d'une politique culturelle caractérisée par des interventions budgétaires et administratives d'un État dans l'espoir de recueillir les bénéfices sociaux de la culture !

Au-delà de cette vision pragmatique-instrumentale, une question reste en suspens : qu'est-ce qui peut (encore) justifier le soutien public à

la culture ou à la création artistique si l'on cesse considérer comme une évidence l'idée d'un impact social de l'art ?

1.3. Une justification *a priori* : la culture et l'art comme promesses de l'accomplissement humain

Un argument de nature différente a été formulé dans les débats sur la politique culturelle, notamment en France, qui esquisse une justification de l'action publique de soutien à la création relevant de l'ordre de l'évidence : la culture et les arts sont des promesses de l'accomplissement humain et participent de ce qui favorise la conception d'une vie meilleure²². Dans le discours public en Roumanie, un tel argument est lié au rôle attribué à la culture ou à la créativité culturelle d'être « la source essentielle du progrès humain » et de « l'amélioration de la qualité de la vie » (à quoi s'ajoute sa « mission éducatrice-intellectuelle », sur laquelle insiste par exemple le rapport du Ministère de la Culture et des Cultes en 2002)²³. Le mérite d'une telle justification *a priori* tient à son caractère « désintéressé » : dans ce cas, on a affaire à un généreux État-*mécène* et non pas à un État-*sponsor* qui attend des services en échange de son intervention en faveur de la création artistique. Mais cette justification n'est pas non plus sans poser de problèmes. Ainsi que le fait remarquer Philippe Urfalino dans la *Postface* (2004) de son ouvrage *L'Invention de la politique culturelle*, la pertinence de ce dernier constat, selon lequel la culture et les arts participent de ce qui favorise la conception d'une vie meilleure, est désormais incertaine, parce qu'aujourd'hui il nous est de plus en plus difficile de fixer des référents incontestables aux vocables « culture » et « arts ». C'est ainsi que la querelle de l'art contemporain en France a (ré) imposé dans le débat « la question du philistin » qu'avait posée auparavant et ailleurs Léon Tolstoï : « Cela, dit-on, est fait pour l'art, et l'art est une chose importante. Mais est-il vrai que cela soit de l'art, et que l'art soit une chose si importante qu'on puisse lui faire de pareils sacrifices ? »²⁴ Certainement, on doit soutenir la culture, on doit défendre l'art, mais une question se pose légitimement : *quelle culture, quel art* ?

Cette question fait ressortir l'importance de la définition des termes avec lesquels opère toute politique culturelle : « culture », « art », « artiste ». Une autre question se pose alors de savoir à qui revient la charge de les définir – à l'État ou au Ministère de la Culture, aux institutions artistiques, aux artistes eux-mêmes ou au public ? On a pu observer qu'en Roumanie il

n'existe pas, dans les documents publics, une définition nationale (*c.-à-d.* unanimement acceptée) de la culture (et de l'art) qui puisse constituer un instrument méthodologique unique²⁵. Cependant, il faut ajouter tout de suite qu'il ne revient pas aux pouvoirs publics de la formuler explicitement. Si les institutions artistiques, les théoriciens, les critiques, les artistes et leur public peuvent légitimement être soumis à l'exigence de répondre à la « question du philistin », l'État ne peut l'être : comme l'affirme Ph. Urfalino, il ne peut soutenir et penser qu'en gros, c'est-à-dire de manière *neutre*, en essayant d'éviter les excès. Toutefois, tant le discours public (les politiques et stratégies formulées, les rôles attribués à la culture), que les allocations budgétaires, les actions du Ministère de la Culture (et des Cultes) et sa structure institutionnelle traduisent une certaine vision que les responsables et les administrateurs culturels se font (implicitement) de la culture et de l'art. C'est pourquoi une analyse de ces aspects et notamment du discours public peut éclairer les représentations de la culture et de l'art qui sont à la base des politiques culturelles, ainsi que leurs options axiologiques.

2. Les valeurs fondatrices de la politique culturelle : représentations de la culture et de l'art dans le discours public en Roumanie

2.1. La culture comme identité, patrimoine, littérature

Dans le chapitre qui suit, nous essayons de déterminer la nature des visions de la culture qui ont sous-tendu les politiques culturelles en Roumanie entre les années 1997 et 2005, ainsi que les tensions entre les différentes visions concurrentes, en partant des rôles attribués à la culture et des termes (identitaires, individuels-culturels ou collectives-nationaux) selon lesquels celle-ci a été comprise.

Une vision identitaire de la culture : de « l'identité culturelle » à « l'identité nationale ». Les occurrences du terme « culture » dans le discours de politique culturelle en Roumanie traduisent constamment, tant durant le gouvernement des années 1997 à 2000 que celui de 2001 à 2004, la prééminence des *visions identitaires* de la culture, entendue comme « porteuse et créatrice d'identité », même si cette identité est différemment définie. De telles visions, comme les dilemmes identitaires d'ailleurs, ne tiennent pas du spécifique roumain mais sont largement répandues dans l'espace européen, plus particulièrement

dans les pays de l'Europe de l'Est où, ainsi que l'observe Corina Șuteu, après la chute du communisme, les tentatives de récupérer les valeurs traditionnelles ou celles occidentales modernes ont pris soit la forme d'une violente « revendication identitaire » soit celle d'une « *quick fix internationalization* »²⁶. Pour cette raison, le problème de déterminer les éléments constitutifs de cette identité et, implicitement, de la culture, se pose d'abord : ces éléments comprennent-ils surtout la mémoire et les traces du passé (le patrimoine, la culture traditionnelle) ou aussi la « création vivante », contemporaine ? Une autre question se pose ensuite sur la nature de l'identité que confère la culture : cette identité est-elle conçue principalement en termes individuels-culturels ou en termes collectifs-nationaux ?

Une première observation à faire est que les attributs « nationale » ou « roumaine » attachés au terme « culture » ne sont pas employés selon le même sens pendant cette période. La signification du terme « culture roumaine » ou « culture nationale » s'inscrit sur un axe qui va d'un pôle faible ou neutre (la simple territorialité), désignant la culture produite sur le territoire roumain²⁷, jusqu'à un pôle fort, identitaire, mais qui renvoie soit à l'« identité culturelle » de l'individu, soit à l'« identité nationale », comprise (de manière nationaliste) comme spécifique national opposé à l'international. Il subsiste encore dans le discours public/la politique culturelle l'ancien conflit idéologique entre tradition et modernité, ainsi qu'une tension ou même une opposition entre une vision de la culture plutôt utilitariste-individualiste (centrée sur l'individu) et une autre plutôt nationaliste-collectiviste (centrée sur l'être national).

Ainsi, au cours des années 1997-2000 (le gouvernement CDR-PD-UDMR), la préoccupation concernant la « culture nationale » est considérée par les responsables culturels comme un faux problème : d'après le rapport de politique culturelle élaboré par les experts roumains, « l'identité culturelle » connaît d'autres cadres que les frontières et le critère de la nation, tandis que la spécificité de la culture roumaine tient de ce que Nicolae Iorga avait déjà désigné comme la « synthèse roumaine »²⁸. La stratégie du Ministère de la Culture durant cette période obéit à une tendance utilitariste-individualiste, en rapprochant développement social et individuel (au sens du renforcement de la créativité culturelle afin d'« améliorer la qualité de la vie pour tous les membres de la société ») et en mettant l'accent sur l'individu et la participation : « Le Ministère de la Culture accorde la priorité au droit fondamental de chaque individu à

l'accès et à la participation à la vie culturelle et à l'amélioration générale de la qualité de la vie. »²⁹ En revanche, la politique et la stratégie du Ministère de la Culture et des Cultes pendant les années 2000-2004 (le gouvernement PDSR/PSD), tout en faisant appel à la « compréhension de la culture dans son acception moderne d'instrument de développement qui contribue à élever le niveau général de qualité de la vie », sont placées explicitement sous le signe de la « *renaissance de la culture nationale* ». Cet objectif primordial, formulé en termes héroïques, dissimule en fait une réaction de repli national envers ce qui dans le gouvernement précédent s'est manifestée comme ouverture européenne et internationale, qualifiée dès lors de « manifestation au niveau national et international de certaines tendances de minimisation de l'importance de l'identité nationale ». L'accent est alors mis sur la « dimension nationale de la culture », l'« identité nationale » et l'« héritage culturel », une des principales stratégies étant celle de stimulation de la création populaire et de protection de la culture traditionnelle – en tant que signes d'identité communautaire³⁰. D'une manière fort significative pour l'horizon de ceux qui administrent la culture nationale pendant cette période, l'installation en 2003 du siège du Ministère de la Culture et des Cultes au Musée du Village, est assumée symboliquement comme « le retour aux sources vers la civilisation rurale et originelle des Roumains »³¹.

Assurément, une vision identitaire de la culture n'est pas à condamner en soi. Il faut pourtant observer qu'une conception de la notion de « culture nationale » qui couvre surtout les traces du passé (le patrimoine, la culture populaire, la culture traditionnelle) risque d'induire une tension entre les formes populaires-traditionnelles et savantes-contemporaines de la culture, et même de scinder le paysage culturel, en dissociant le patrimoine de la « création vivante », l'artisanat des industries culturelles ou de la culture médiatique, et ce qui est *originaire-autochtone* de ce qui est *inauthentique-étranger*. En outre, l'approche de la culture nationale en termes identitaires-collectifs, telle qu'on peut la distinguer dans le discours du président Iliescu au *Forum Culturel National* de juin 2002 (« La culture, comme partie de notre être national, est destinée à affirmer notre identité dans un futur monde globalisé », identité garantie spécialement par « le village roumain [qui] a été depuis toujours le dépositaire des traditions, du patrimoine de création spirituelle et de l'identité nationale ») risque de ranimer une vision passéiste de la culture, de nuancer « *semănătoristă* » et « nationaliste ». D'ailleurs, lors du même forum, le premier-ministre

Adrian Năstase avertissait qu'un tel discours peut céder facilement à la tentation d'un « certain sentimentalisme légèrement *semănătorist* », et qu'il court « le risque de glisser vers un paradigme nationaliste de la culture, tentation à laquelle la culture roumaine a souvent succombé au cours de son histoire »³².

Une vision « patrimoniale » de la culture : conservation du patrimoine versus soutien à la création. Les principes, politiques et stratégies du Ministère de la Culture (et des Cultes), ainsi que ses actions et la structure du budget révèlent, à côté des visions identitaires de la culture et fortement liée à celles-ci, la prédominance d'une vision « patrimoniale » de la culture, qui se traduit par la prééminence de la conservation du patrimoine (entendu comme facteur identitaire et de « légitimité historique ») sur le soutien à la « culture vivante », à la création contemporaine. On retrouve une telle vision surtout entre les années 1992-1996 et 2001-2004 du gouvernement PDSR/PSD, prétendument social-démocrate, mais elle transcende en fait les clivages politiques et idéologiques gauche-droite.

En dépit du fait que, au niveau des principes de politique culturelle, l'administration culturelle des années 1997 à 2000 proclame la nécessité de maintenir l'équilibre des différents éléments de la vie culturelle, un fort déséquilibre se manifeste *de facto*. En témoigne l'évolution du budget du Ministère de la Culture, plus exactement le pourcentage des dépenses liées au patrimoine par rapport au budget total : au cours des années 1996 à 1998, un tiers du budget est alloué à la protection du patrimoine, représentant une augmentation massive (de 20 fois) par rapport aux années précédentes³³. Pendant le gouvernement PSD de 2001 à 2004, la fonction de soutien à la création est explicitement subordonnée à la fonction patrimoniale du ministère, les priorités proclamées étant le patrimoine, la culture écrite, les institutions de spectacle et les églises. La « priorité au patrimoine » s'est traduite tant par les politiques et les stratégies culturelles que par la structure du ministère, réorganisé en 2001 : la Direction des Arts Visuels (créée en 1996) fusionna avec la Direction des Musées et Collections dans le cadre d'une Direction Générale du Patrimoine, les œuvres furent redéfinies comme « patrimoine culturel mobile » et les programmes d'expositions et d'acquisition des œuvres d'art placés sous le signe de la valorisation du patrimoine, dans le cadre d'un Programme National de Valorisation du Patrimoine Culturel³⁴. Le fait qu'en 2003 les acquisitions des œuvres d'art plastique contemporain et d'art monumental (d'un montant de 32 milliards lei, représentant 52% de la valeur totale des

acquisitions du MCC) soient destinées à la « dotation de l'administration centrale » (!), est fort significatif non seulement de la vision patrimoniale qui sous-tend la politique culturelle pendant cette période, mais aussi de son orientation vers l'autopromotion de la bureaucratie culturelle. Pareillement, le projet de stratégie pour l'année 2004 dans le domaine des arts visuels mentionne parmi ses priorités « le soutien et la promotion des événements à caractère national » et l'acquisition d'œuvres de grande valeur « afin de *compléter* [italique ajouté] le patrimoine national », tandis que le soutien à la création contemporaine disparaît en tant qu'objectif (explicite) de la politique culturelle. En même temps, afin de mettre en œuvre ces « objectifs stratégiques », le projet de budget pour l'année 2004 prévoit l'allocation de 10 milliards de lei (seulement) pour « l'acquisition d'œuvres d'art *contemporain* dans le but de développer le patrimoine des institutions nationales et locales de cette catégorie », tandis qu'une allocation de 30 milliards lei est généreusement prévue pour « l'application des réglementations légales concernant la protection et l'assurance du patrimoine national mobile classé *Trésor* »³⁵.

Certes, le souci et la protection du patrimoine culturel sont un choix légitime de la société, qui dans le cas roumain est imposé par l'urgence de l'intervention des pouvoirs publics après des décennies de négligence et de dégradation constantes pendant la période communiste, mais aussi postcommuniste. Le caractère problématique et contestable d'une telle option de politique culturelle tient, d'une part, à l'absence de transparence des décisions et des financements et, d'autre part, à leur inefficacité récurrente, signalée par toutes les évaluations réalisées par la presse ou par les officiels successifs du ministère. Par ailleurs, on peut également formuler une objection de principe à la « priorité au patrimoine » parmi les objectifs généraux d'une politique culturelle : il ne faut privilégier, en termes de politique culturelle, aucune direction fondamentale aux dépens des autres, ni sur le plan politique, ni sur le plan des ressources financières, mais, au contraire, maintenir un certain équilibre, ainsi que le recommande le rapport d'un groupe d'experts européens³⁶.

Une vision limitée de la culture : primauté de l'écrit sur le visuel.

Un autre constat qu'on peut faire à l'égard du discours de politique culturelle et des modalités et mécanismes de financement public mis en œuvre, c'est qu'ils manifestent constamment, pendant toute la période analysée, une vision limitée de la culture au sens où une prééminence

écrasante est donnée à *l'écrit*, au livre, par rapport aux autres formes d'expression culturelle, spécialement *visuelles* (les arts plastiques, ainsi que la danse, mais non le théâtre, qui bénéficie d'un support écrit). Ainsi, l'accès à la culture est défini par les pouvoirs publics surtout comme « accès au livre, à l'éducation », incluant, encore une fois de manière restrictive, principalement les formes littéraires (le canon de l'école)³⁷. Par conséquent, la culture écrite bénéficie de programmes spéciaux de financement – aide ou commande d'État pour l'édition des livres et revues (spécialement littéraires), acquisitions pour des bibliothèques, etc. Pendant les années 2001 à 2004, par exemple, le montant des fonds alloués aux arts visuels totalise seulement 2% du financement total des actions culturelles, sachant que ce financement se monte à son tour seulement à 17-20% du total des dépenses du Ministère de la Culture et des Cultes. La discrimination entre l'écrit et le visuel devient plus flagrante si l'on compare ce pourcentage du financement alloué aux arts visuels et le taux de programmes d'arts visuels dans le cadre des programmes thématiques du ministère et des Directions régionales pour la culture, qui se situe constamment aux alentours de 11,2%-11,8% du total des programmes culturels³⁸.

Une telle option de politique culturelle, peut être expliquée par des raisons historiques, telles que la prééminence de la figure de l'écrivain dans la culture roumaine, mais non justifiée, vu la disproportion patente entre les différents domaines de la culture que sont l'écrit et le visuel. Or, dans l'espace européen, on retrouve actuellement une vision de la culture plus large et plus équilibrée, telle qu'on la connaît grâce à l'action des centres culturels français en Roumanie. Le paradoxe d'une vision limitée comme la vision roumaine, le reproche que l'on peut adresser à l'orientation prédominante de la politique culturelle vers le soutien à la culture écrite et à l'édition des livres (qui procède en outre par des mécanismes étatiques-bureaucratiques tels que l'aide ou les commandes d'État), est le manque avéré de résultats au niveau des pratiques culturelles et de la consommation culturelle des roumains : en dépit de cette orientation politique, on assiste à la diminution continuelle de la production de livre et du nombre des lecteurs, et non seulement des visiteurs dans les expositions et les musées ou de spectateurs dans les théâtres³⁹.

2.2. L'art : entre traditionnel et contemporain, professionnel et amateur

Les discours publics ou les rapports officiels de politique culturelle ne proposent pas explicitement (à une exception près) de définitions du concept d'art mis en jeu. Cependant, l'analyse de ces discours et rapports nous fournit assez d'indices pour esquisser une conception de l'art dominante, généralement acceptée, mais qui n'est pas exempte d'ambiguïtés ou de contradictions, de tensions ou même de ruptures.

Jusqu'à une date récente, l'espace public roumain a été dominé par une conception traditionaliste de l'art, vu comme activité séparée de la société. Par conséquent, les stratégies et politiques culturelles ont longtemps négligé les liaisons entre l'art et d'autres secteurs d'activité sociale, entre l'art et le public, en se limitant aux zones ou formes traditionnelles de l'art⁴⁰. Une exception à cette politique restrictive est à remarquer entre les années 1997-2000, lorsque la Direction des Arts Visuels du Ministère de la Culture, fraîchement créée, se proposa de manière programmatique de soutenir et de promouvoir en priorité le « discours visuel contemporain », « professionnel »⁴¹, mais tout en disposant de ressources financières limitées et en l'absence des structures institutionnelles d'exposition et de consécration de l'art contemporain (avant l'inauguration du Musée National d'Art Contemporain en octobre 2004, le monde de l'art roumain ne disposait que d'un musée d'art contemporain, à Galati). Cette stratégie de soutien à la création contemporaine qui aspirait à la « redéfinition de l'identité nationale par rapport au courant occidental actuel » fut peu à peu marginalisée et finalement abandonnée, après le retour au pouvoir du gouvernement PSDR/PSD à la fin de l'an 2000, et la reformulation de la politique culturelle en fonction de l'exigence majeure de la « renaissance de la culture nationale ». Or, la manière dont la « culture nationale » est comprise pendant cette période, comme on l'a vu plus haut, ne fait que ré-induire l'ancienne tension entre *professionnel* et *amateur* (que le régime communiste avait exploitée auparavant), d'autant plus que, par la tâche d'assurer « l'accès à la culture », le discours présidentiel au *Forum Culturel National* (2002) comprenait surtout la promotion de la « culture de masse », populaire-amateur, tandis que le domaine des arts plastiques est le seul domaine culturel où les « créateurs populaires » sont mentionnés à côté des professionnels et à égalité avec eux, en tant que « réservoir intarissable de la créativité roumaine »⁴².

Par ailleurs, même lorsque l'art est défini en termes de *haute culture*, ces termes son empreints de nuances différentes, selon qu'elles sont conférées par les médias traditionnels, multimédia ou qu'il s'agit d'œuvres de type « laboratoire social ». Par exemple, les considérations théoriques du rapport *Politiques et stratégies culturelles 1997-2000* sur ce qu'est l'art ou la création contemporaine, le définissent comme une « production culturelle où 'l'objet artistique' [...] se soustrait à la forme et devient un langage contemporain de communication, qui trouve au fondement de son apparition le passage d'un art produit par des techniques traditionnelles à un art qui assume les hautes technologies », et qui « incorpore dans son but le social et le politique »⁴³. Par la suite, la stratégie de la Direction des Arts visuels précise ainsi ses priorités : « Ce sont les initiatives d'intérêt national qui priment, et qui s'imposent : création originale, création contemporaine, en éliminant les conceptions de type néo-réaliste socialiste et académique désuète. » L'ethos prévalent, qu'une définition de l'art en termes de haute culture implique nécessairement, est le *principe de l'excellence*. Cependant, à côté du critère de la qualité artistique, apparaît aussi la *discrimination positive* en faveur de certaines catégories non-artistiques, puisque parmi les critères de sélection des projets à financer se trouvent « la présence de participants appartenant aux minorités nationales, et la présence de femmes dans la réalisation du projet »⁴⁴. Une autre tension apparaît ainsi à l'intérieur de l'art-« professionnel » lui-même, entre les formes traditionnelles et contemporaines, la « création contemporaine » s'opposant non seulement au « réalisme socialiste » et à « l'art académique », mais aussi à la « tradition moderne », tandis qu'au niveau des principes de sélection et de promotion subsiste la tension entre les critères de nature artistique (la valeur intrinsèque de l'art) et les critères de nature sociale (l'appartenance à une minorité nationale ou de genre).

On a affaire, donc, à une hésitation persistante de l'administration culturelle entre une attitude neutre du point de vue axiologique et une politique interventionniste en faveur de l'une ou de l'autre catégorie de pratiques culturelles/artistiques, fussent-elles traditionnelles (populaires ou « hautes ») ou avant-gardistes-contemporaines. C'est d'ailleurs également le cas de la politique culturelle du nouveau gouvernement PNL-PD-UDMR-PC arrivé au pouvoir à la fin de l'année 2004, où une tension demeure entre des objectifs stratégiques, tels que celui de « favoriser les nouvelles formes d'expression et pratiques culturelles », comme le proclame le Programme de gouvernement, et celui de

« maintenir l'équilibre de la tradition et de l'innovation », comme le propose la stratégie du Ministère de la Culture présentée ultérieurement au Parlement par la ministre de la culture, Mona Muscă⁴⁵.

3. Le profil des politiques culturelles en Roumanie et leurs logiques sous-jacentes

L'article (32¹) de la Constitution roumaine, intitulé « Accès à la culture », introduit en 2003 à la suite du processus de révision constitutionnelle, établit le rôle de l'État dans le domaine culturel dans les termes fondamentaux suivants :

« L'État doit assurer la préservation de l'identité spirituelle, le soutien de la culture nationale, la stimulation des arts, la protection et la conservation de l'héritage culturel, le développement de la créativité contemporaine et la promotion des valeurs culturelles de la Roumanie dans le monde entier. »

Le problème qui se pose est de déterminer d'abord la manière dont l'État a agi afin d'accomplir ces objectifs (en tant qu'« opérateur culturel » ou comme médiateur ? Comme instance valorisante ou neutre ? En fondant son intervention sur des considérations sociales ou artistiques ?), puis de définir les logiques qui ont sous-tendu son intervention. Les analyses précédentes des justifications de l'action publique de soutien à l'art/aux artistes et des représentations publiques de la culture et de l'art, nous permettent de formuler quelques considérations relatives au profil des politiques culturelles en Roumanie et à leurs logiques sous-jacentes, ainsi qu'au caractère de l'intervention de l'État dans le domaine culturel.

3.1. L'État : opérateur culturel ou médiateur ? Logique de gestion directe *versus* logique d'incitation et de réglementation

Pendant toute la période analysée, le Ministère de la Culture (et des Cultes) s'est octroyé le rôle d'« opérateur culturel » et a agi comme tel, en intervenant directement, non seulement dans la « coordination et le financement des programmes et des projets dans tous les domaines de la culture », mais aussi dans « l'initiation » et « le contrôle » de ceux-ci⁴⁶. Le rôle d'« administrer la culture nationale et l'acte culturel » ou, comme il

est formulé en termes symptomatiques, de « diriger la culture [*dirigui*re a culturii] »⁴⁷, fut assumé plus hardiment pendant les années 2001 à 2004. Ainsi, les autorités et les institutions publiques de ce domaine (le Ministère de la Culture et des Cultes, la Fondation Culturelle Roumaine, suivie par l'Institut Culturel Roumain) ont agi plutôt comme des producteurs directs de culture et non comme des médiateurs entre l'offre et la demande, ce qui esquisse le profil d'un « État culturel », patron, administrateur et contrôleur de la culture. La rupture survient (au moins au niveau discursif) en 2005, lorsque le ministère renonce explicitement à son rôle d'opérateur culturel et accentue en revanche ses fonctions de consultation, d'interface et de médiation⁴⁸. On retrouve donc au niveau des logiques sous-jacentes de la politique culturelle une tension entre une *logique de gestion directe* et une *logique d'incitation et de réglementation*, c'est-à-dire entre la logique d'un État culturel qui assume lui-même le rôle d'« agir » et celle d'un État qui se limite à « faciliter l'action » des autres dans le domaine culturel.

Une telle politique de l'État comme « acteur » dans le domaine culturel pose une question qui renvoie à un problème de principe : dans ce cas, l'action des pouvoirs publics doit-elle rester neutre, autrement dit maintenir l'équilibre des différents éléments et différents acteurs de la vie culturelle, ou doit-elle favoriser les uns ou les autres, autrement dit s'impliquer en tant qu'instance de valorisation ?

3.2. L'État : instance valorisante ou neutre ? Logique de la survivance des grandes institutions de l'État *versus* logique de la créativité

Si l'on examine les principes fondamentaux de la politique culturelle, on peut observer que les documents officiels de la période 1997-2000, fussent-ils le résultat d'un accord des communautés artistiques et des pouvoirs publics, comme le *Statut des créateurs d'art et des artistes interprètes* (1998) ou le résultat du travail d'un groupe d'experts étrangers, comme la *Stratégie culturelle* nationale formulée dans le cadre du programme européen PHARE (2000), proclament – non sans une certaine ambiguïté – la neutralité de l'action publique et la nécessité de maintenir l'équilibre entre les différents éléments de la vie culturelle, comme la créativité vivante et le patrimoine ou entre les diverses pratiques culturelles :

« La mission du Ministère de la Culture n'est pas de valoriser les aspects éthiques, moraux et humains ou les perspectives à long terme de la culture en général, puisque cette tâche revient au gouvernement [sic !], à la société et, finalement, au pays lui-même, et que son accomplissement sera en grande mesure favorisé par la dynamique créée par les objectifs stratégiques. »⁴⁹

Mais force est de constater qu'en dépit de cette proclamation de principe, il persiste en général un déséquilibre tant discursif que *de facto* en faveur du patrimoine, considéré comme « essentiel pour la création de l'identité nationale », conformément au rapport national *La Politique culturelle en Roumanie* (1999), déséquilibre auquel s'oppose une tentative de favoriser certaines formes de création artistique contemporaine qui puissent « redéfinir l'identité nationale par rapport au courant occidental actuel », selon la stratégie de la Direction des Arts Visuels du Ministère de la Culture des mêmes années (2000-2001)⁵⁰. Or, une politique ou intervention valorisante des pouvoirs publics peut avoir un fort impact sur la structuration et le fonctionnement du monde de l'art, en particulier sur les rapports établis entre les différents types de pratiques artistiques (traditionnelles, modernes, contemporaines) et sur la manifestation des diverses tendances esthétiques, contribuant ainsi à la constitution d'une esthétique « officielle », dominante. Comme il a été déjà observé, « dans la situation où les sources alternatives de financement sont maigres, et le soutien public devient un signe de qualité et de reconnaissance artistique, les pouvoirs publics qui octroient ce soutien gagnent beaucoup de pouvoir dans le processus de définition de l'art, de l'artiste, et de la *qualité artistique* »⁵¹.

A côté de ce déséquilibre, accentué en outre en défaveur de la création contemporaine, le gouvernement PSD des années 2001-2004 a induit un autre déséquilibre entre les acteurs de la vie culturelle (artistes indépendants, organisations non-gouvernementales et institutions culturelles publiques), en pratiquant une politique culturelle centrée sur des institutions publiques et non sur des fonctions (patrimoniale, de soutien à la création, de gestion, etc.), fait qui transparaît dans la structure organisationnelle du Ministère de la Culture et des Cultes et l'allocation des fonds budgétaires. Le discours public peut bien rejeter le « dirigisme étatique », l'approche de la politique culturelle est en fait une approche bureaucratique qui soumet la création artistique (individuelle) aux grandes institutions culturelles considérées comme prioritaires :

« Continuant une tradition d'un siècle et demi [sic !], l'État roumain a le devoir de soutenir nos grandes institutions culturelles, qui assurent la permanence des traditions, la vitalité de la création contemporaine et le maintien des artistes, des scientifiques et des hommes de culture dans l'élite mondiale. Ses responsabilités incluent la mise en œuvre de réglementations destinées à assurer le cadre optimal pour promouvoir et affirmer les valeurs culturelles-artistiques et pour faciliter l'accès à la culture, à l'éducation et à la création. »⁵²

C'est sur cette base idéologique que les mécanismes financiers de soutien de la culture (spécialement écrite) se réduisent à un schéma bureaucratique de transferts financiers irréguliers au titre d'« aide d'État », de « commande d'État » ou d'« acquisition publique », ignorant quasi-complètement le marché culturel (alors que la participation aux foires internationales du livre est parfois prise en considération, les foires d'art sont totalement ignorées) et s'associant à un mécanisme administratif de décision et d'évaluation de la création arbitraire⁵³. Le résultat est l'institutionnalisation de la culture, la bureaucratisation de l'activité culturelle et l'accroissement de la dépendance des activités culturelles des subventions publiques, contrairement aux recommandations de la *Stratégie culturelle* formulée en 2000 dans le cadre du programme européen PHARE (mais abandonnée en 2001), qui proposait en tant qu'objectif tactique justement d'« assurer l'indépendance [des artistes] à l'égard des subventions publiques » par le retrait graduel de l'État du domaine culturel (ce qui doit déboucher à terme sur la sélection des meilleurs sur le marché de l'art) et dont les objectifs stratégiques à long terme incluaient « le renforcement du rôle des acteurs culturels » et « le soutien effectif pour les arts et la culture »⁵⁴. Ainsi peut-on conclure que, si la politique culturelle après 1989 s'est éloignée peu à peu du modèle étatique, dirigiste et bureaucratique qui caractérisait l'administration culturelle communiste, elle a toutefois longtemps été dominée par la *logique de la survivance des grandes institutions de l'État* et ne s'est pas montrée entièrement prête à adopter la *logique libérale de la créativité*.

Dans les conditions où l'État, respectivement le Ministère de la Culture, agit en tant qu'instance valorisante, une question se pose sur la nature des arguments en faveur de la valorisation étatique : celle-ci est-elle motivée en termes sociaux ou en termes artistiques ? Il s'agit donc de savoir si la politique culturelle ou l'intervention de l'État dans le domaine culturel a

un caractère principalement social ou esthétique, puisque fondée sur le principe de l'excellence artistique.

3.3. L'Etat : intervention à caractère social ou esthétique ? Logique de démocratisation culturelle *versus* logique de démocratie culturelle

La politique publique de soutien à la culture ou à la création artistique balance, sur le plan des principes, entre une politique à caractère social (cas où l'intervention des pouvoirs publics et la valorisation sont fondées sur des arguments socio-économiques : le droit à la culture en tant que « facteur de protection sociale »⁵⁵), et une politique fondée sur le principe de l'excellence, l'intervention des pouvoirs publics étant justifiée en termes artistiques de qualité et de compétence. Toutefois, lorsqu'on met en rapport les principes proclamés et les modalités d'action correspondantes, on constate que les politiques culturelles mises en œuvre sont incohérentes, « impures », mélangeant sans trop s'en soucier des principes et des mécanismes hétérogènes, ce qui ne peut que nuire à leur efficacité⁵⁶. Ainsi, en dépit du fait qu'une politique de soutien aux artistes soucieuse de la « protection sociale » suppose d'accorder cette protection indifféremment de la qualité artistique, le système spécial de protection sociale des artistes introduit en 2003 prend la forme d'« indemnités de mérite », mais qui s'adressent seulement à une élite d'artistes-retraités, « personnalités du domaine culturel » (à l'exclusion des autres artistes-retraités et des artistes méritants mais jeunes), tandis qu'une autre initiative gouvernementale précédant les élections de 2004 se proposait d'allouer une demi-rente de plus à toutes les catégories des retraités membres des unions de créateurs reconnues d'utilité publique (discriminant ainsi les autres catégories de retraités ou les autres artistes défavorisés mais jeunes), « l'empreinte social-démocrate » dérapant ainsi vers le « populisme et l'électorisme »⁵⁷. En même temps, du côté des politiques fondées explicitement sur le principe de l'excellence, la sélection et la promotion des œuvres ou des artistes entremêlent, comme on l'a déjà vu, les critères de nature artistique (la valeur intrinsèque de l'art) et les considérations de nature sociale telles que l'appartenance à une minorité nationale ou de genre⁵⁸. Par conséquent, non seulement l'action publique dans le domaine culturel, mais aussi les artistes eux-mêmes se voient confrontés aux dilemmes induits par l'oscillation et la tension

permanente entre la *logique de la démocratisation culturelle* et la *logique de la démocratie culturelle* : populisme/égalitarisme *versus* élitisme, sécurité sociale *versus* liberté de création, relativisme esthétique *versus* hiérarchie des valeurs artistiques.

Dans ces conditions, les effets de la politique de subventionnement de l'art ou des artistes sont – par rapport aux résultats que celle-ci s'est proposée d'atteindre – extrêmement douteux, tant sur plan socio-économique (le statut social des artistes) que sur plan professionnel (la reconnaissance artistique), même si des différences sensibles subsistent à cet égard entre les deux modalités d'action publique, sociale ou esthétique/de prestige. Il est clair qu'une formulation des objectifs de la politique culturelle en termes socio-économiques implique l'évaluation de ses effets en termes identiques. Or, comme le rapport des experts européens l'avait remarqué dès 1999 (« la diminution des tirages des livres et du nombre de lecteurs, la quasi-absence des collectionneurs d'art [...], le manque de réseaux de centres d'art, de galeries privées, les maigres rémunérations des artistes-interprètes qui sont, pour la plupart, des employés des institutions culturelles... »⁵⁹), la condition matérielle précaire des créateurs en Roumanie persiste visiblement jusqu'à présent. Pour l'instant, à défaut de recherche quantitative, nous n'insisterons plus sur la condition socio-économique des artistes roumains. Cependant, l'expérience des autres pays peut nous montrer que la condition économique des artistes n'a pas connu d'améliorations significatives par rapport aux autres groupes socioprofessionnels, même lorsqu'une politique sociale telle que la « politique de l'artiste » (*artist policy*) a été mise en place : des études consacrées au statut des artistes dans les pays nordiques (Finlande, Norvège) relèvent l'existence d'un schéma similaire – de grands écarts, qui tendent à progresser, entre les niveaux des revenus – indifféremment de la mise en œuvre ou non d'une politique publique de soutien aux artistes. (L'explication de cet effet paradoxal vient du fait que les artistes de ces pays tendent à utiliser les augmentations des revenus pour accroître leurs dépenses artistiques.) Par conséquent, les évaluations des politiques culturelles concluent à « l'échec de la politique de l'artiste », là où une telle politique sociale existe (en Norvège en l'occurrence). Il faut ajouter que, même sur le plan professionnel, la « réputation » des mesures sociales (spécialement celles de type BKR de Pays-Bas) est telle qu'elle se révèle défavorable aux artistes : dans l'« économie renversée » des champs artistiques (Bourdieu), le soutien public ne fait dans la plupart des cas que

diminuer la reconnaissance artistique. En revanche, les subsides de prestige (bourses individuelles, allocations pour couvrir des coûts professionnels), qui sont fondés sur le principe de l'excellence et jouissent donc d'une bonne réputation, engendrent des effets positifs tant sur le marché public que sur le marché privé, mais induisent au niveau du marché de l'art en général une tendance de type « le gagnant-ramasse-tout » (*winner-takes-all tendency*) et poussent les artistes à consacrer leur temps et leurs efforts à l'obtention de ces subventions et commandes gouvernementales⁶⁰.

Dans ce cas, une autre question se pose nécessairement : qu'est-ce qui peut justifier (encore) l'intervention des pouvoirs publics dans le domaine culturel ? Dans les conditions idéologiques actuelles que Philippe Urfalino⁶¹ désigne par le syntagme de « *l'après politique culturelle* » (le double épuisement du sacerdoce de l'État et de l'intellectuel, la fin d'une philosophie de l'histoire et du culte de l'art qui avaient fondé la politique culturelle héroïque à la française), une justification de l'action publique de soutien à la création persiste, moins exalté/exaltante mais plus simple : *l'existence même d'une vie artistique autonome*. Cette action doit s'imposer comme ligne directrice la tâche d'assurer les pré-conditions économiques de la vie artistique.

Excursus. La justification actuelle de l'intervention de l'État : entre logique sociale et logique du marché. Cette courte digression (mais qui concerne le débat actuel) au sujet de la justification du soutien public à la culture, tire son origine du premier épisode du projet *Le Marché des débats*, « Pourquoi et comment on finance la culture. En Roumanie »⁶². Lancé par l'association ECUMEST à la fin février 2005, ce débat a donné lieu à un intéressant discours officiel de justification de l'intervention de l'État dans le domaine culturel, sur lequel il faut bien réfléchir. En réponse à la provocation avancée par la modératrice du débat, qui demandait si, dans les conditions actuelles de la globalisation, la Roumanie est ou non en situation de suivre la tendance européenne de « désétatisation » du soutien à la culture, Marko Béla, ministre de l'État coordonnateur des domaines de la culture, de l'éducation et de l'intégration européenne (et en même temps écrivain), proposa un autre argument de l'intervention étatique : « L'État doit soutenir la culture, les créateurs, parce qu'on ne doit pas aborder la culture comme une 'marchandise' », ajoutant qu'« il serait faux de croire que l'on pourra soumettre la culture aux conditions du marché »⁶³.

Si la déclaration selon laquelle l'État roumain doit continuer à soutenir les créateurs est acceptable, vu la situation de la culture et la condition des artistes actuellement en Roumanie, en revanche sa justification (qui revient à la thèse selon laquelle la liberté de création, ainsi que l'accès à la culture, seraient facilités par l'existence d'un espace public non soumis aux lois du marché, c'est-à-dire non soumis aux risques et à la compétition), est sujette à de sérieuses objections. Il est vrai qu'une telle présupposition idéologique est largement répandue. On la retrouve au cours de l'évaluation des politiques culturelles de la Roumanie dans le cadre du programme du Conseil de l'Europe, plus précisément dans le *Rapport d'un groupe d'experts européens* (1999)⁶⁴, tout comme elle a longtemps sous-tendu la politique culturelle de l'État-providence en France : ainsi que le montre Pierre-Michel Menger, au fil des bilans successifs du Ministère de la Culture

« apparaissent comme des chapitres communs au gouvernement de tous les arts non point seulement la consolidation ordinaire des conditions de la production et de la diffusion artistique, mais aussi et plus symboliquement l'allègement solidaire des pressions du marché sur la création et des obstacles à la démocratisation... »⁶⁵

Or, si la fin ultime de l'action publique en faveur de la création est l'existence d'une vie culturelle autonome, en assurant les pré-conditions économiques nécessaires à sa survie (à laquelle le discours public roumain ajoute, comme on l'a vu plus haut, le but suprême de promouvoir la culture roumaine sur la scène internationale), une justification telle que celle évoquée plus haut court le risque de produire des effets contraires à ces objectifs.

Deux arguments sont à opposer brièvement ici à la justification de l'intervention de l'État en termes de correction des « défaillances » du marché. D'une part, comme le montre notre passé communiste pas très lointain, le prix que les artistes de l'Est ont eu à payer pour leur « libération » de la tutelle du capital privé et pour éviter les risques de la culture du profit libre a été celui de leur bureaucratisation (par l'intermédiaire des unions de créateurs totalement dépendantes de l'État) ou, dans certains cas, de leur soumission au Parti Communiste et leur transformation en « artistes d'État », fussent-ils « officiels »-engagés ou passifs, à mentalité d'assistés⁶⁶. Or, la fin de l'actuelle politique culturelle

n'est pas et ne saurait être en aucun cas la bureaucratisation de la vie artistique et la réinstauration de l'ancien statut d'« artiste d'État » ou d'artistes-« assistés sociaux ». D'autre part, cette objection est à retenir d'autant plus que, l'expérience française des dernières décennies nous a montré que l'interventionnisme de l'État et le système protectionniste ainsi créé peuvent provoquer des distorsions dans le monde de l'art, même dans une société démocratique. Conformément aux recherches menées sur ces sujets par Raymonde Moulin, les effets conjugués, même si non voulus, du souci de compenser la défaillance du marché, ont été la modification du système d'organisation de la vie artistique et des modalités de reconnaissance des artistes, et la promotion d'un art en rupture avec les goûts du public mais imposé comme paradigme esthétique dominant⁶⁷. En outre, en dépit de l'allocation massive de ressources pour soutenir l'art français contemporain, la tentative de le découpler du système du marché conduisit à un échec par rapports à la fin envisagée, à savoir de le propulser au premier-plan des mondes de l'art, comme le prouve le faible positionnement des artistes français subventionnés par rapport aux artistes américains, allemands, anglais ou italiens, à la fois dans les classements internationaux des grandes institutions artistiques et les cotations du marché international de l'art⁶⁸.

Enfin, on peut ajouter qu'une action publique bien fondée dans le domaine culturel ne peut pas ignorer non plus la condition actuelle de l'artiste contemporain. Comme le fait observer Pierre-Michel Menger dans son récent ouvrage *Portrait de l'artiste en travailleur* (2002), les artistes, aux côtés des scientifiques et des ingénieurs, passent actuellement pour le noyau dur d'une « classe créative » ou d'un groupe social avancé, les « manipulateurs des symboles », avant-garde de la transformation des emplois hautement qualifiés, tandis que les valeurs cardinales de la compétence artistique – l'imagination, le jeu, l'improvisation, l'atypie comportementale, voir l'anarchie créatrice – sont régulièrement transportées vers d'autres mondes productifs⁶⁹. C'est la raison pour laquelle une justification ultime du soutien public à l'art ou aux créateurs, si elle est à trouver, ne peut découler ni du souci de leur éviter les risques de la compétition et de compenser la « défaillance du marché », ni de leur capacité (présumée) de produire de la « cohésion sociale » et d'éliminer les inégalités ou de leur réponse (passive) à des « besoins culturels » prédéterminés, mais elle résulte justement de ce qui les définit fondamentalement : la capacité d'innovation, l'originalité, le non-conformisme, voir « l'anarchie créatrice » –, des vertus dont la société

elle-même a besoin. Les artistes ou les créateurs en général ne doivent pas être regardés ni comme des « assistés sociaux » ni comme des « assistants sociaux » ou des « animateurs culturels », mais comme ce noyau innovateur, imaginatif, sans lequel la société elle-même serait plus pauvre.

Deuxième partie. Mécanismes et modalités de soutien à la création : subvention ou incitation à l'initiative privée ?

La deuxième partie de notre étude propose une analyse des modalités et mécanismes d'intervention mis en œuvre en faveur de la création artistique. Autrement dit, elle concerne les « politiques culturelles », au sens précisé auparavant. Puisqu'en Roumanie le discours public fait état du « droit au financement de l'artiste », nous allons nous interroger sur deux aspects d'une autre question de principe : *qui* l'Etat doit-il soutenir et *comment* ?

1. Une question de principe : qui sont les ayants droit au soutien public ?

Si les pouvoirs publics ne veulent pas s'en tenir aux vœux pieux lorsqu'ils se proposent de soutenir les artistes et les arts, une importante tâche leur incombe, à savoir celle de déterminer les ayants droits au soutien public. Conformément aux analyses de Raymonde Moulin dans son ouvrage *L'Artiste, l'institution et le marché* sur les politiques artistiques en France, les pouvoirs publics se trouvent confrontés à plusieurs dilemmes, qu'il n'est pas inutile de rappeler ici puisqu'ils se retrouvent aussi en Roumanie. Dans le cas des politiques redistributives, fondées sur un principe égalitaire, le problème est de répondre à la revendication de sécurité des artistes sans porter atteinte à leur conception de la liberté créatrice et de déterminer les ayants droit sans recourir à la définition (administrative) d'un statut d'artiste. La principale difficulté tient donc, aux modalités d'identification de l'artiste : le souci de reconnaître une dignité égale à toutes les formes de création a conduit en France à une extension quasi sans limites du concept d'art et à un élargissement du champ artistique ; les pouvoirs publics sont, de ce fait, confrontés à une très forte augmentation du nombre des ayants droit puisque la reconnaissance du statut d'artiste appelle quasi automatiquement la subvention⁷⁰.

C'est à un problème pareil que se confrontent les pouvoirs publics en Roumanie, d'autant plus qu'il y persiste une définition⁷¹ et une position sociale ambiguë de l'artiste, qui soit se trouve rangé dans la catégorie des « fonctionnaires d'État », employé des institutions culturelles publiques, ou dans la catégorie encore incertaine des « indépendants » (l'apparition des *freelancers* est un phénomène encore nouveau), soit est identifié à un « assistant social » ou prestataire de services sociaux (le risque de la nouvelle vision pragmatique). De la même manière, en ce qui concerne la « position » et le « rôle » de l'artiste dans la société, on observe un certain manque de reconnaissance publique de la valeur du travail de création et par conséquent de respect de l'œuvre d'art et de garanties économiques que les artistes méritent⁷².

Dans le cas des politiques distributives d'aide à la création, en revanche, le dilemme est celui de l'égalitarisme et de l'élitisme. D'après R. Moulin, si la politique à visée sociale implique le partage à peu près égal de la manne publique entre tous les prétendants à l'exercice d'une activité artistique et s'appuie sur une conception pluraliste et relativiste de la qualité des œuvres, la politique à visée patrimoniale, quant à elle, est une politique sélective, assumée comme telle par les responsables administratifs, qui se réfèrent à une hiérarchie des valeurs artistiques. La question se pose alors de savoir qui doit l'élaborer (les artistes eux-mêmes, les experts, les administrateurs ou responsables culturels ?) et à partir de quels critères ? En outre, une politique artistique interventionniste n'est pas exempte d'autres dilemmes ou contradictions, influant sur l'organisation de la vie artistique et sur la hiérarchie des valeurs artistiques, telles que l'antinomie entre la liberté de la création et la protection sociale. Or, ainsi que le montre R. Moulin, il n'existe sans doute aucun exemple historique d'une société qui soit parvenue à surmonter de façon parfaite cette antinomie, en dépit (dans le cas particulier de la France) des prétentions des différents ministres de la culture, d'André Malraux à Jack Lang, de « soutenir sans influencer », d'« inciter sans contraindre », et de « subventionner sans intervenir »⁷³.

2. Modalités et instruments de soutien à la création

Comment la volonté de l'État roumain s'est-elle manifestée en vue de maintenir une mission spécifique de soutien à la création contemporaine, en dépit de sa subordination au patrimoine et des hésitations de la politique

culturelle, signalées plus haut ? Au niveau du discours public, les réponses à la question « comment doit-on soutenir la créativité vivante ? » n'oublient de mentionner ni les mécanismes de protection sociale pour « rééquilibrer les échelles des valeurs dans la société roumaine » ni les mécanismes du *sponsoring* et du mécénat, par le biais des politiques fiscales, décentralisées et dé-bureaucratisées⁷⁴. Pourtant, les interventions des institutions publiques (MCC, ICR), qui ont agi non seulement comme des coordinateurs des actions culturelles, mais aussi comme de producteurs d'événements culturels, de « grands programmes et objectifs d'intérêt national » tels que le projet de la « Décennie de la culture roumaine », sont en fait imprégnées d'une mentalité étatique, centraliste et festivalière. Quant aux mécanismes effectifs du financement public de la culture, comme il a été observé en considérant les années 2001 à 2004, les fonds publics destinés aux opérateurs culturels ont été généralement différents selon leur statut juridique (institution publique ou ONG), tout comme l'ont été les règles d'accès, les conditions d'éligibilité et les procédures d'allocation des fonds : décision administrative *versus* sélection des projets, critères d'évaluation, de sélection et de financement des projets différents, aboutissant à un traitement inégal des opérateurs culturels⁷⁵.

Dans le cas particulier des arts visuels, les instruments favoris du système de soutien à la création contemporaine ont été les camps de création, les politiques de commandes de monuments publics et d'acquisitions publiques d'œuvres d'artistes contemporains, l'organisation d'expositions, mais en l'absence d'un réseau de centres d'art contemporain, de galeries d'art privées, et tout en disposant des fonds réduits, en baisse, en tout cas inférieurs aux ressources allouées aux institutions⁷⁶. Le fait que le rapport national sur la politique culturelle élaboré par des experts roumains (1999) propose, tout en remarquant la nécessité de « développer un marché interne de l'art » et de « constituer un système de cotations des œuvres », de procéder à cette fin par des « acquisitions de l'État » est fort significatif de la mentalité (étatique) dominante chez nous, alors que le rapport des experts européens de la même année recommandait en tant qu'objectif de la politique culturelle, dans les conditions d'un budget décroissant, de favoriser la création de nouvelles structures privées sur le marché culturel (des galeries privées, des entreprises de production cinématographique, etc.), tout en soulignant justement l'importance de l'initiative privée, de la liberté des agents économiques-culturels, de la concurrence et de la compétition, y compris dans le domaine culturel⁷⁷.

Il est vrai qu'il n'existe pas de formule unique ou magique en matière de politiques culturelles, valable partout et en tout temps. Pourtant, on peut se poser la question de savoir quelles sont les modalités et les instruments de soutien à la création les plus adaptés aux conditions actuelles. Pour y répondre, une *analyse comparative* des principaux modèles de politiques culturelles s'impose, puisque cette question n'est pas nouvelle dans l'espace socio-économique occidental. Il ne s'agit pas d'évoquer ici ces modèles afin de les reproduire dans un contexte socio-économique différent comme celui de la Roumanie, mais de s'appuyer sur les diverses expériences des pays occidentaux et sur les débats qu'elles ont suscité pour renouveler la formulation de problèmes posés par l'intervention de l'État et imaginer de nouvelles modalités de fonctionnement d'une politique culturelle/artistique dans les conditions de la mondialisation des marchés artistiques et du changement de régime de l'art contemporain.

On a pu dénombrer plusieurs modèles de politiques publiques dans le domaine culturel ou artistique qui ont fonctionné ces dernières décennies (et qui existent encore), même s'il s'agit de grandes orientations entre lesquelles des éléments de convergence sont apparus plutôt que des modèles purs, inaltérés. Considérés selon les rapports entre la sphère publique et la sphère privée, l'intervention de l'État et l'initiative individuelle, deux grands modèles s'opposent : le modèle *non-interventionniste* anglo-saxon et le modèle *étatiste* français. Le premier met l'accent sur le marché et sur les mécanismes législatifs d'incitation à l'initiative privée dans le domaine culturel, en préférant une politique non-interventionniste, sans exclure pour autant des mécanismes d'intervention tels que les aides publiques. Dans le modèle français, c'est l'intervention publique en faveur des artistes et de l'art contemporain par de mécanismes budgétaires et administratifs qui domine, mais qui fait aussi de la place aux techniques anglo-saxonnes d'administration culturelle. Dans ce cas-là, l'État exerce également le contrôle administratif de l'art, la politique de soutien à l'art (dont les instruments favoris sont les commandes publiques, les acquisitions et les subventions) et l'administration culturelle étant gérées par des responsables culturels, des commissaires officiels et des inspecteurs pour la création artistique, par le biais d'organismes centraux – DAP (Délégation aux arts plastiques) du Ministère de la Culture, CNAP (Centre national des arts plastiques), FNAC (Fonds national d'art contemporain), FIACRE (Fonds d'incitation à la création) –, d'organismes régionaux tels que les FRAC (Fonds régionaux d'art contemporain) et les FRAM (Fonds

régionaux d'acquisitions des musées) et par des centres et musées d'art contemporain.

Les mécanismes, les modalités et les effets de la politique culturelle de l'État français dans le secteur des arts plastiques ont été analysés avec les instruments de la sociologie de l'art par Raymonde Moulin, dans *Le Marché de la peinture en France* (1967) et des travaux plus récents, tels que *L'Artiste, l'institution et le marché* (1992/1997) et *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies* (2001/2003). Par le biais des rapports entre l'État et le marché, le système protectionniste d'intervention et le mécénat privé, la sécurité et le risque, la sociologue française a mis en évidence deux grandes modalités d'action publique dans le domaine de l'art, celle de l'« État-providence culturel » avec des mécanismes de « socialisation du risque créateur » d'une part, et celle de l'« État mécène » avec des modalités d'intervention sur le marché des œuvres et la commande, d'autre part. Cette politique s'est caractérisée par l'abondance des crédits destinés aux arts plastiques et par le foisonnement institutionnel. Nous en évoquons ici quelques exemples, pour mettre en évidence l'ampleur des ressources financières mobilisées en France dans la politique d'acquisition et de commandes publiques d'œuvres d'art : au cours des années quatre-vingt, FNAC, FRAC et FRAM ont acquis 12 000 œuvres, le nombre des artistes bénéficiaires avoisinant les 3500, soit environ 35% du nombre des artistes affiliés à la Sécurité sociale, même si à peine 1% d'entre eux ont bénéficié d'acquisitions de la part de tous les fonds ; pendant les années 1982-1985, le montant réservé aux acquisitions a été de 120 millions de francs, le prix moyen d'achat d'une œuvre (qui dissimule pourtant des grandes disparités de prix) a été de l'ordre de 12 000-13 000 francs. Un bilan plus récent montre que le Fonds national d'art contemporain a acquis, de 1981 à 1999, près de 11 000 œuvres d'environ 3 500 artistes, et les Fonds régionaux d'art contemporain, de 1982 (date de leur création) à 2000, en ont acquis près de 14 000 œuvres de plus de 2500 artistes, sans inclure ici les œuvres acquises par différents musées, dont les crédits ont considérablement augmenté pendant cette période. S'est ajoutée à cette politique d'acquisition une politique de commande publique importante, qu'il s'agisse de commandes de l'État ou des collectivités locales, dont voici le bilan d'ensemble du DAP/Ministère de la culture entre les des années 1982 et 1990 : un budget total de 168 millions de francs pour 440 artistes sollicités et 468 œuvres réalisées. La commande publique a offert une protection aux artistes dont

les propositions ne correspondaient à aucune demande privée et à ceux dont les disciplines (sculpture, tapisserie, vitrail) sont désavantagées sur les marchés de l'art. Ainsi, de 1983 à 2000, sur 2200 projets élaborés, près de 1200 commandes ont été réalisées par plus de 900 artistes. En conclusion, la comparaison entre les années 1981 et 1988 met en évidence l'amélioration globale de la situation des artistes, encore que l'évolution de la politique artistique conjuguée à l'euphorie du marché de l'art aient favorisé un petit groupe d'artistes aux dépens des autres (environ 3-5%)⁷⁸.

Apparemment, le généreux modèle français serait un modèle idéal de politique culturelle que la Roumanie devrait reproduire à son tour. Les raisons à invoquer en faveur de cet emprunt seraient, à côté de difficultés matérielles auxquelles les artistes roumains se confrontent encore et qu'il faut éliminer, les multiples affinités entre les deux espaces socioculturels, parmi lesquelles le goût commun pour l'étatisme. Or, si l'on prend en compte les conditions économiques et culturelles actuelles – à savoir l'internationalisation de l'art et l'émergence d'un marché de l'art libre et mondialisé –, convoiter et attendre *seulement* une politique de soutien budgétaire à la création par l'entremise de la subvention publique, associée à l'intervention administrative de l'État (parce que l'une implique inévitablement l'autre), c'est entretenir une attitude passive qui, de par les illusions qu'elle entraîne et ménage, peut nuire au fonctionnement du monde de l'art roumain. À côté du manque patent de ressources financières et de capacités institutionnelles et administratives aptes à promouvoir en Roumanie, de manière cohérente, une politique culturelle « providentielle » telle que la politique française, au moins deux autres arguments viennent à l'appui de cette opinion.

Il s'agit d'abord de l'écart, voire la distorsion, entre les justifications ou prétentions idéologiques dont se pare l'interventionnisme étatique et ses conséquences effectives, comme la constitution d'un système protectionniste. Ainsi que le montre le sociologue de l'art P.-M. Menger dans une analyse de la politique culturelle de l'État-providence français, la tentative d'alléger les pressions du marché sur la création et de réduire les obstacles à la démocratisation a débouché sur le financement et le contrôle de véritables segments assistés des marchés artistiques, de véritables domaines protégés où la logique du volontarisme culturel de l'État entraîna le gonflement de la population des candidats à la professionnalisation artistique et des institutions à vocation culturelle, ainsi que de la production artistique

assistée (l'« art officiel »), et causa finalement une crise de surpopulation et de surproduction artistique⁷⁹. Des critiques virulentes à l'égard des effets de distorsion provoqués par l'interventionnisme de l'État dans le domaine artistique ont également été émises par des philosophes, critiques et historiens de l'art. Quelques personnalités sont à mentionner ici, tels que l'historien de l'art Jean Clair, directeur du Musée Picasso et commissaire d'expositions (parmi lesquelles la Biennale de Venise de 1995), l'historien des idées Marc Fumaroli, professeur au Collège de France et membre de l'Académie française, et le philosophe Yves Michaud, professeur de philosophie de l'art à la Sorbonne et ancien directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris, dont les positions convergent vers l'idée selon laquelle le dirigisme et l'interventionnisme de l'État dans le domaine artistique ont été, en France, des facteurs générateurs de crise. Ainsi, lorsque J. Clair faisait le constat que « l'art contemporain français va mal [et] est absent de la scène internationale », et que « le milieu de l'art est devenu un milieu souvent peu fréquentable », il en trouvait l'explication dans « la politique dirigiste des FRAC (commandes publiques, etc.) [qui] a conduit à faire des décideurs du goût public une petite nomenclature de 'commissaires', trop souvent compromise avec le marché, repliée sur une avant-garde officielle et indifférente à tout ce qui n'est pas son dogme. Parallèlement, cette sollicitude de l'État a conduit à faire des artistes des assistés sociaux, assez peu préparés à la lutte sur un marché libre et mondialisé »⁸⁰. Le système protectionniste de l'État et ses effets ont été critiqués par M. Fumaroli dans son ouvrage *l'État culturel. Essai sur une religion moderne* (1991), ainsi que dans d'autres interventions plus récentes. Il y dénonce les effets paradoxaux et dangereux du protectionnisme d'un État doctrinaire qui, sous la couleur de protéger les arts, impose aux artistes et aux publics un « centralisme démocratique » qui profite seulement à des clientèles captives, à des minorités surévaluées et surprotégées, c'est-à-dire au cercle bien protégé et limité de « 'l'avant-garde' officielle ». Une administration culturelle arrogante et volontaire se fait ainsi le dépositaire d'une « orthodoxie esthétique » qui « étouffe consciencieusement toutes les poussées d'invention et de goût qui dérangent sa propre ligne officielle », identifiée à un certain discours international sur « l'art contemporain », entendu au sens intolérant et jaloux de cette expression que recouvre son usage *médiatiquement correct*, à New York comme à Paris ou à Cassel⁸¹. Y. Michaud, quant à lui, avait déjà pris pour cible dans son ouvrage *L'artiste et les commissaires* (1989) le fonctionnement littéralement « déboussolé »

d'un « monde de l'art fonctionnarisé, professionnalisé, coupé du public, jamais soumis à des procédures d'évaluation ou à des *feed-back* qui le responsabiliseraient », tout comme la préoccupation de la bureaucratie culturelle et notamment des commissaires (des « *apparatchiks cool* » qui font tourner ce monde bureaucratisé de l'art en dirigeant le FNAC, les FRAC et les centres d'art, et en faisant des commandes et tranchant, en l'absence des critères, en vertu de leurs fonctions), de promouvoir et de faire circuler un art où il n'y a pas grand-chose à voir. Il a critiqué également « les entreprises administratives de commandite et de soutien forcé d'une culture et d'un art officiels, qui ne débouchent que sur l'académisme, sur des productions sans nécessité, sans justification et sans désir », tout en plaidant pour un désengagement de l'État et en faveur de l'intervention du marché de l'art et en faisant l'éloge « des systèmes de pouvoir décentralisés », « véritablement régionalisés et soumis à des évaluations et à des sanctions : évaluations par le public qui vient ou ne vient pas, qui aime ou n'aime pas, sanctions par le succès ou l'insuccès pour les opérateurs culturels locaux, sanctions électorales pour les responsables politiques »⁸².

Mais ce qui remet en question les bénéfices illusoire d'une politique culturelle dont les mécanismes centraux sont la subvention et la commande de l'État, c'est encore la transformation radicale du processus de la reconnaissance ou consécration artistique, où l'État ne joue (plus) un rôle déterminant. Conformément aux analyses menées par R. Moulin sur les mécanismes de construction et d'homologation de la valeur artistique, aujourd'hui la valorisation des œuvres et des artistes contemporains repose surtout sur l'articulation entre le réseau international des galeries et le réseau international d'institutions culturelles, dont les acteurs principaux sont les galeristes-marchands d'art et les commissaires-priseurs, les commissaires d'exposition, les critiques et les agents de l'art, les spectateurs, les collectionneurs et les investisseurs. La spécificité de la configuration artistique actuelle réside donc dans l'interdépendance accrue entre le marché où s'effectuent les transactions et le champ culturel où s'opèrent les homologations et la hiérarchisation des valeurs artistiques :

« La constitution des valeurs artistiques contemporaines, au double sens esthétique et financier du terme, s'effectue à l'articulation du champ artistique et du marché. Le prix ratifie, en effet, un travail non-économique de crédibilisation sur plan esthétique, un travail d'homologation de la valeur réalisé par les spécialistes, c'est-à-dire les critiques, les historiens

de l'art contemporain, les conservateurs de musée, les administrateurs de l'art et les commissaires d'exposition. Une fois obtenu sur le marché, le prix facilite et accélère la circulation et l'internationalisation du jugement esthétique. »⁸³

De tels constats ne peuvent être ignorés par une politique culturelle qui se veut responsable du positionnement des artistes par rapport aux instances de consécration artistique et qui, en outre, prétend promouvoir l'art roumain sur plan international.

Conclusions

Pendant toute la période analysée, l'intervention de l'État roumain dans le domaine culturel, respectivement celui de l'art visuel, a été justifiée par des arguments de nature différente – de prestige, socio-économiques et *a priori* –, mais tous liés aux différents rôles attribués à la culture ou à l'art. Toutefois, la politique interventionniste a montré assez rapidement, dès qu'on l'a mise en rapport avec ses effets, ses limites et son inefficacité endémique. Ainsi, l'idée prédominante de la culture comme « porteuse et créatrice d'identité nationale » est, spécialement pendant les années 2001-2004, à la base d'une justification de la « promotion de la culture et de l'art roumain » en termes de prestige ou d'intérêt national, grandiloquence qui ne la rend pourtant pas plus efficace. D'un côté, la politique culturelle mise en œuvre selon ce concept est caractérisée, sur plan externe autant qu'interne, par une frénésie de commémoration et de célébration, son objectif principal étant de produire du consensus, *c.-à-d.* de la « culture nationale », dans un pays en double quête identitaire, nationale et internationale. Or, l'offre culturelle et implicitement l'« identité nationale » ainsi proposée ont été marquées d'un profond déséquilibre entre les formes traditionnelles-particularistes et les formes modernes-synchrones de la culture roumaine, déséquilibre qui révèle la rémanence de l'ancien conflit entre des valeurs sociales telles que le conservatisme, l'autoritarisme et l'égalitarisme et les valeurs de la modernisation. D'un autre côté, la présence emphatique du Ministère de la Culture et des Cultes aux « événements clés » – celui-ci agissant surtout comme producteur de culture et non pas comme médiateur – a fait que la « promotion de la culture et de l'art roumain dans monde » est

devenue une activité d'amélioration du statut ou de représentation des administrateurs culturels eux-mêmes plutôt que des artistes.

Un autre rôle attribué à la culture, subséquent du point de vue chronologique et de moindre importance par rapport au rôle identitaire, fut celui d'« instrument du développement économique et social ». Sur cette assise idéologique, une justification pragmatique du financement public de la culture s'est ajoutée à l'argument de prestige, formulée en termes de bénéfices socio-économiques : « cohésion et inclusion sociale », « satisfaction des besoins du public », « accroissement général du pays », « développement durable », etc. Néanmoins, cette justification pragmatique n'est pas exempte de risques, tels que la surestimation du possible impact social de l'acte culturel, suivie des déceptions qui finalement peuvent mener à la remise en question du soutien public à la culture lui-même ou tels que la propagation d'une vision administrative-bureaucratique et instrumentale de la création artistique, les pouvoirs publics tendant à confondre l'art et l'« animation culturelle », l'artiste et les « animateurs culturels ».

Enfin, un argument de nature différente a été formulé, qui esquisse une justification de l'action publique en faveur de la création de l'ordre de l'évidence : la culture et les arts participent de ce qui favorise la conception d'une vie meilleure. Cependant, ainsi que l'a déjà remarqué Ph. Urfalino, la pertinence d'un tel constat est désormais incertaine puisqu'aujourd'hui il nous est de plus en plus difficile de fixer des référents incontestables aux vocables « culture » et « arts ». Dans ces conditions, l'action de l'État en faveur de la création artistique ne peut avoir qu'une justification moins exaltée/exaltante et plus simple – l'existence même d'une vie artistique autonome –, et doit s'imposer comme ligne directrice d'assurer les pré-conditions économiques de la vie artistique. En dernière analyse, le soutien public aux artistes ne peut viser qu'à la sauvegarde et au développement des pré-conditions, de la base économique nécessaire pour créer librement de l'art.

L'analyse du discours public (principes et justifications de l'intervention de l'État, rôles attribués à la culture) nous a permis ensuite d'esquisser le profil de la « politique culturelle » en Roumanie et d'éclairer les logiques qui sous-tendent l'action publique dans le domaine culturel, en particulier sous la forme de la subvention à la création, ainsi que les dilemmes, les contradictions et les contraintes auxquelles les politiques interventionnistes de l'État ou les artistes eux-mêmes se trouvent confrontés. D'une part,

nous avons décelé au niveau des logiques sous-jacentes de la politique culturelle, une tension entre une logique de gestion directe et une logique d'incitation et de réglementation, c'est-à-dire entre la logique d'un « État culturel », patron, administrateur et contrôleur de la culture, qui assume lui-même le rôle d'« agir » en tant qu'opérateur culturel, et celle d'un État qui se limite à « faciliter l'action » des autres dans le domaine culturel. En dépit du fait que la politique culturelle d'après 1989 s'est éloignée peu à peu du modèle étatique, dirigiste et bureaucratique qui caractérisait l'administration culturelle communiste, elle a été longtemps dominée par la logique de la survivance des grandes institutions de l'État et ne s'est montrée que récemment entièrement prête à assumer la logique libérale de la créativité. Ainsi, non seulement l'action publique dans le domaine culturel, mais aussi les artistes eux-mêmes se voient confrontés aux dilemmes induits par l'oscillation et la tension permanente entre la logique de la démocratisation culturelle et la logique de la démocratie culturelle : populisme/égalitarisme *versus* élitisme, sécurité sociale *versus* liberté de création, relativisme esthétique *versus* hiérarchie des valeurs artistiques, culture de masse *versus* haute culture.

D'autre part, nous avons pu constater que la politique culturelle, autant que sa mise en œuvre (modalités et mécanismes de l'action publique, donc les « politiques culturelles »), a été soumise à plusieurs *contraintes* qui sont non seulement de nature historique (la tradition étatiste et centraliste ou même totalitaire dans le cas de l'État communiste) ou de nature économique (l'insuffisance des ressources financières), mais aussi d'ordre théorique-conceptuel, comme le prouvent les valeurs fondatrices des politiques culturelles ou les représentations de la culture, de l'art et de l'artiste prédominantes dans les discours publics en Roumanie. En premier lieu, une vision identitaire de la « culture nationale » domine l'espace public, qui n'est pas à condamner en soi mais court le risque d'induire une tension entre les formes populaires-traditionnelles et savantes-contemporaines de la culture (vu que son extension couvre surtout les traces du passé : patrimoine, culture populaire, culture traditionnelle), et de scinder le paysage culturel, en opposant le patrimoine et la « création vivante », l'artisanal et les industries culturelles ou la culture média, de même que ce qui est originel-autochtone et ce qui est inauthentique-étranger. Ensuite, une vision « patrimoniale » de la culture sous-tend les politiques culturelles, qui se traduit par la prééminence de la conservation du patrimoine (entendu comme facteur identitaire et de

légitimité historique) sur le soutien à la création contemporaine, option dont le caractère problématique et contestable tient à l'absence de transparence des décisions et des financements et, plus particulièrement, à leur inefficacité récurrente. Enfin, une vision limitée de la culture domine le discours et l'espace public, au sens où la prééminence est donnée à l'écrit par rapport aux autres formes d'expression culturelle, spécialement le visuel, les politiques culturelles s'orientant prioritairement vers le soutien à la culture écrite et à la production de livre par des mécanismes étatistes-bureaucratiques (aides et commandes de l'État, subventions, etc.). De même, l'absence patente de résultats au niveau de la consommation et des pratiques culturelles de ces politiques n'est plus à démontrer.

En ce qui concerne l'artiste, nous avons pu montrer que les définitions véhiculées par le discours public et sa position sociale sont tout aussi ambiguës, l'artiste se trouvant soit rangé dans la catégorie des « fonctionnaires d'État » ou dans une catégorie encore incertaine d'« indépendants », soit identifié à un « assistant social » ou prestataire des services sociaux (le risque de la nouvelle justification pragmatique du financement public de la culture). De plus, l'espace public roumain fut dominé, jusqu'à une date récente, par une conception traditionaliste de l'art, vu comme activité séparée de la société. De ce fait les stratégies et politiques culturelles ont longtemps négligé les liens entre l'art et d'autres secteurs d'activité sociale, entre l'art et le public, en se limitant aux zones ou formes traditionnelles de l'art. Une telle conception de l'art, liée à la manière dont la « culture nationale » est comprise pendant cette période, n'a fait que ré-induire l'ancienne tension entre professionnels et amateurs (que le régime communiste avait exploitée auparavant) et produire des tensions nouvelles à l'intérieur de l'art « noble » lui-même, entre les formes traditionnelles et contemporaines, la « création contemporaine » s'opposant non seulement au « réalisme socialiste » et à « l'art académique », mais aussi à la « tradition moderne ». Or, pour atteindre ses objectifs, une politique culturelle doit dépasser toutes ces limitations et partis pris et prendre en considération la diversité des formes d'expression culturelle, la pluralité des acteurs impliqués dans les activités culturelles-artistiques, en particulier les différents types d'artistes, les différentes pratiques artistiques (traditionnelles, modernes, « contemporaines ») en concurrence les unes avec les autres, ainsi que les mutations considérables liées actuellement aux phénomènes de la production, de la diffusion et de la consommation culturelle de masse.

Propositions. L'expérience européenne a montré qu'une politique culturelle cohérente et efficace suppose une construction institutionnelle et conceptuelle qui est à bâtir patiemment, sur une longue durée, au-delà des d'urgence (imposées par la précarité de la condition des artistes roumains). C'est la raison pour laquelle ces propositions ou suggestions se rapportent à des questions de principe, à savoir les modalités et les mécanismes de politique culturelle les plus appropriés que l'on peut et doit mettre en œuvre afin d'assurer l'existence d'une vie artistique autonome. Certes, il ne s'agit pour l'instant que d'offrir une esquisse préliminaire, dans l'attente d'un programme plus étendu de recherche appliquée sur les effets des politiques culturelles sur la structuration et le fonctionnement du monde de l'art en Roumanie, en particulier sur le statut des artistes.

L'analyse de l'expérience européenne et notamment française en matière de politiques culturelles peut nous offrir quelques enseignements à cet égard. En ce qui concerne l'État, il faudrait qu'il limite son rôle et ses interventions à la sauvegarde et au développement des pré-conditions économiques nécessaires pour créer librement de l'art, et qu'il exerce ce rôle avec prudence, de façon plus indirecte et plus libérale, par des mécanismes de financement souples et diversifiés, destinés au soutien des projets artistiques viables (en amont de la création) et à l'acquisition d'œuvres de bonne qualité artistique (en aval de la création)⁸⁴. Encore faut-il que la décision passe par des institutions autonomes, non soumises à des fonctionnaires d'autorité simplement nommés. Comme il a été observé, « bien gouverner, en tous ordres, c'est bien savoir déléguer, et ce principe vaut plus qu'ailleurs dans le domaine des sensibilités et des goûts »⁸⁵. Dans le domaine artistique, il ne reste donc à l'État qu'à se consacrer en priorité à deux tâches : l'enrichissement du patrimoine culturel, et non seulement sa conservation, ainsi que le soutien à la création artistique, non par des subventions publiques directes et des interventions administratives mais par une politique non-interventionniste qui mette l'accent sur le marché de l'art et les mécanismes législatifs de promotion de l'initiative privée dans le domaine artistique, telle qu'une fiscalité favorisant le véritable mécénat privé. Il est nécessaire que la politique culturelle se conjugue avec une politique fiscale de soutien au marché de l'art et d'incitation des particuliers, par déductions fiscales, à collectionner de l'art contemporain, ce qui pourrait mener à la constitution d'un public de collectionneurs d'art et au développement des galeries d'art privés qui peuvent mieux soutenir que ne le fait l'Etat le métabolisme vivant et libre de la création.

En ce qui concerne les artistes, l'alternative à la précarité de leur condition sociale et professionnelle actuelle n'est pas de se complaire dans la nostalgie de la subvention publique sous les yeux paternels de l'État, mais d'assumer pleinement la condition de créateur, qui demande de l'esprit d'initiative et de la liberté, mais suppose aussi de la concurrence (même internationale), de l'incertitude et du risque. Dans les grands mondes de l'art, l'artiste voisine désormais, ainsi que le fait remarquer P.-M. Menger dans son *Portrait de l'artiste en travailleur*, avec la figure exemplaire du « professionnel inventif, mobile, indocile aux hiérarchies, intrinsèquement motivé, pris dans une économie de l'incertain, et plus exposé aux risques de concurrence interindividuelle et aux nouvelles insécurités des trajectoires professionnelles »⁸⁶. De ce fait, l'artiste roumain devrait assumer lui aussi une attitude active de promotion et diffusion non seulement par l'intermédiaire des institutions artistiques traditionnelles (expositions, biennales, centres d'art, musées), mais aussi par le biais des institutions du marché privé (galeries, foires d'art) et par l'internet, en organisant en réseaux les activités de diffusion et les relations de communication avec les autres membres des mondes de l'art. Autrement dit, l'artiste roumain doit devenir coproducteur et gestionnaire de sa participation aux mondes de l'art.

NOTES

- ¹ *La politique culturelle en Roumanie. Rapport national*, Programme Européen d'examen des Politiques Culturelles Nationales, Conseil de l'Europe, CC-Cult (99) 33 A, Strasbourg, octobre 1999, p. 117, <http://www.coe.int/T/E/Cultural-Cooperation/Culture/Policies/Reviews/Romania.asp>; *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarație comună*, Bucurest, 1998, pp. 13-15.
- ² Sur l'évaluation des politiques culturelles pendant les années 1990-1999, voir les rapports des experts européens ou roumains : *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni* (président : Terry SANDELL, rapporteur : Jacques RENARD), Programme Européen d'examen des Politiques Culturelles Nationales, octobre 1999, <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm> (pp. 5-7), *Politica culturală în România. Extras din Compendiumul « Politici Culturale în Europa »*, Ministère de la Culture, Roumanie, Conseil de l'Europe, septembre 1999, <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm> (pp. 2-3), *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national* (pp. 17-18, 22, 52-53), ainsi que le rapport du Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale. 1997-2000*, l'Institut de Mémoire Culturelle cIMeC, Bucurest, 2000 (pp. 8, 17, 22, 53). Ainsi, les constantes de la réalité quotidienne ont été l'insuffisance des moyens financiers et l'administration inadéquate de l'infrastructure culturelle. De 1993 à 1996 (le gouvernement Văcăroiu), le Ministère de la Culture a été « un véritable bastion de la résistance au changement et à la réforme » : en l'absence d'une politique culturelle au sens propre du terme, l'action publique a été dominée par une « conception centraliste et paternaliste-étatiste » opaque et par des tentatives de recentralisation, dont le levier a été la commande de l'État et le contrôle d'un domaine culturel dominé par une « mentalité d'assisté ».
- ³ Dick NETZER, *The Subsidized Muse. Public Support for the Arts in the United States*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- ⁴ Philippe URFALINO, « Postface » à *L'Invention de la politique culturelle*, deuxième édition, Paris, Hachette, coll. Pluriel, 2004, pp. 385-386.
- ⁵ Ion CARAMITRU, « Cuvânt înainte », *Politici și strategii culturale 1997-2000*, Institut de Mémoire Culturelle cIMeC, Bucurest, 2000, p. 5. Pour un exemple de la formulation des rôles de la culture et de l'art dans la langue de bois des rapports officiels, voir le rapport du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2002. Evaluări, perspective, strategii*, p. 13.
- ⁶ *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarație comună*, Bucurest, 1998, p. 5 : « Semnatarii recunosc următoarele principii: 1. *Creativitatea culturală este o sursă a progresului uman*. Politicile culturale trebuie să recunoască aportul esențial al creatorilor de artă și artiștilor interpreți la îmbunătățirea calității vieții, la promovarea identității și a dezvoltării culturale a societății ».

- 7 *Forumul Cultural Național*: « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », pp. 1, 4, Bucarest, 19 juin 2002, <http://www.presidency.ro/discursuri/2002/mes-020619-ForumCult-Buc.htm>, actualisé 30.07.2002.
- 8 Voir « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », 19 juin 2002, pp. 2-3.
- 9 Ainsi que le montre M. Heikinen dans une étude consacrée à la politique de l'artiste en Finlande et en Norvège, « the transformation of money into recognition is not possible if the criteria for distributing the financial support are based on economic and social considerations and not solely on artistic quality ». Merja HEIKKINEN, « Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for comparing direct support for artists », ICCPR Bergen - Norway, 1999, p. 20.
- 10 L'évaluation récente de l'activité des dernières années (2003-2004) de l'Institut Culturel Roumain, succédant à la Fondation Culturelle Roumaine, ne fait que confirmer ce diagnostic : « Promovarea în străinătate a culturii române a însemnat, în anii din urmă, transferul patologiei instituționale și procedurale a sistemului public din România. Centrele (institutele) culturale românești din străinătate au fost doar eoul servil al deficiențelor administrației culturale și, într-o oarecare măsură, ale corpului diplomatic post-comunist: lipsa de orizont strategic, politizarea sau personalizarea funcției publice, deruta axiologică, slăbiciunea pentru viziunile particulariste și închise ale culturii naționale, capacitatea limitată de comunicare și relaționare, recrutarea arbitrară a personalului, opacitatea la inițiativa privată, competența managerială echivocă sau simulată. Circulația ideilor, valorilor, a artefactelor sensibilității românești mai este încă blocată într-un ambuteiaj cronic, iar succesele externe nu sunt rezultatul unor politici cursive dublate de acțiuni eficiente, ci se datorează mai curând abnegației private sau accidentului ». *Strategie de l'Institut Culturel Roumain pour la période 2005-2008*, p. 1 (<http://www.icr.ro>, accédé le 18.08.2005).
- 11 Voir le rapport du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2003. Evaluări, proiecte, strategii*, p. 92.
- 12 Ministère de la Culture et des Cultes, *Rapport 2003-2004*, point F « Amélioration de l'image du Ministère. Relations publiques » (pp. 9-10), www.ministerul-culturii.ro, accédé le 15.12.2004. Voir aussi les rapports du MCC : *Cultura și cultele 2001*, sections « Relations bilatérales », pp. 23-24, « Centres culturels roumains à l'étranger », p. 25; *Cultura și cultele 2002. Evaluări, proiecte, strategii* : « Relations bilatérales », pp. 19-21, 34 (Suède), 21 (Allemagne) ; *Cultura și cultele 2003. Evaluări, proiecte, strategii* : « Cuvânt înainte de Acad. Răzvan Theodorescu, Ministrul Culturii și Cultelor », pp. 5-6, et sections « Relations culturelles internationales », pp. 15-19, 44, « Les principales politiques et stratégies dans le domaine culturel de l'année 2004 », pp. 84-85. Voir aussi *Strategia Institutului Cultural Român pentru perioada 2005-2008*, p. 2.

- 13 Răzvan THEODORESCU, « Cuvânt înainte », *Rapport MCC Cultura și cultele 2002*, p. 6; *Cultura și cultele 2001*, section « Mise en valeur du patrimoine culturel national », pp. 52-53, 58-59.
- 14 Il faut préciser qu'une telle tactique identitaire n'est pas spécifique à la Roumanie mais largement utilisée, en France par exemple. Voir *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS/Larousse, 2001, art. « Commémorations », pp. 141-142.
- 15 Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale 1997-2000*, « Introducere », p. 7. Cette formulation est reprise telle quelle de la *Stratégie culturelle* élaborée dans le cadre du projet PHARE financé par l'Union Européenne : « Pornind de la patrimoniul, tradiții și aportul cultural al tuturor grupurilor etnice și sociale, ca și de la infrastructura și monumentele existente, România va dezvolta și va sprijini viața culturală și pe creatorii de artă și cultură, concentrându-se pe integrarea în Uniunea Europeană, în contextul unei societăți democratice și deschise, orientată spre economia de piață. De aceea, cultura trebuie să fie privită nu ca un consumator de fonduri, ci ca generatoare a dezvoltării economice durabile și a coeziunii sociale. » *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01*, Roumanie, Ministère de la Culture, Union Européenne, Programme PHARE, Février 2000, pp. 3-4, <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>.
- 16 *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarație comună*, pp. 9-10.
- 17 « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », pp. 2-3. L'abandon à la suite des élections de novembre 2000 de la *Stratégie culturelle* élaborée dans le cadre du projet PHARE (en dépit du fait que celui-ci fut finalisé par un symposium au Palais Cotroceni au printemps 2000) a été suivi par le glissement de la politique culturelle vers une dimension identitaire de la culture, examinée précédemment, et sur laquelle nous revenons plus loin. Voir aussi l'article « Proiectul cultural RO 9709-01. O strategie culturală plătită și abandonată », in : *Cuvântul*, no. 2, février 2005.
- 18 La justification pragmatique, socio-économique, du soutien à la culture revient au premier-plan de la politique culturelle après les élections du décembre 2004, lors du (nouveau) gouvernement de l'Alliance D. A. (PNL-PD). Voir *Programul de Guvernare. Capitolul 22-Politica în domeniul culturii* (<http://www.gov.ro/obiective/afis-docdiverse-pg.php?iddoc=266>, accédé le 09.03.2005) et *Planul Național de Dezvoltare a României. Participarea sectorului culturii la dezvoltarea pe termen lung a României*, Ministère de la Culture et des Cultes, Bucarest, mars 2005. Des arguments du même type ont été déjà formulés dans la rapport d'un groupe d'experts européens (1999), où il est affirmé que, au-delà des motivations proprement culturelles, il y a encore trois raisons pour investir dans la culture : *économique* (« Cultura este factor de creștere și creează locuri de muncă: a investi în cultură înseamnă a investi în economie »), *sociale* (« Cultura este un

- factor de legătură socială, de dialog între grupurile sociale, de dezvoltare a unei societăți civile autonome și dinamice »), et d' *appartenance européenne* (« cultura ca o 'cheie' a integrării europene »). *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, p. 6.
- 19 Ph. URFALINO, *L'Invention de la politique culturelle*, p. 394 : « Pourquoi ne pas se résoudre à admettre que les différents avatars de l'esthétique romantique, que toutes les variantes du thème de la puissance sociale des arts sont de mauvaises bases pour penser l'action publique en direction des arts et de la culture ? Il faut se résoudre à admettre des choses simples. L'idée selon laquelle l'État peut transformer ou améliorer significativement la société en utilisant le levier des arts est fausse [...] Plus exactement, c'est l'idée même d'une causalité sociale reliant les arts comme cause à un état de la société comme effet qui est dépourvue de pertinence. » Voir aussi François CHAZEL, « Introduction », in : *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, p. 13.
- 20 Les quelques estimations de la consommation culturelle, telle que la première enquête réalisée à cette fin en 1999 par IMAS (Alin Teodorescu), indiquent un très faible niveau de celle-ci et le déclin de la participation culturelle. Par exemple, les visites aux expositions et aux musées totalisent seulement 2% du temps que le citoyen roumain accorde à la culture. *Politici și strategii culturale 1997-2000*, pp. 108-112; *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national*, pp. 3, 138-139; *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, p. 9.
- 21 Corina RĂCEANU, intervention au *Marché des débats* « De ce și cum finanțăm cultura. În România », Bucarest, 25 février 2005.
- 22 Ph. URFALINO, « Postface », *L'Invention de la politique culturelle*, p. 401.
- 23 *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți*, 1998, p. 5; *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01*, 2000, p. 3; *Raport MCC Cultura și cultele 2002*, pp. 13, 14.
- 24 Ph. URFALINO, « Postface », *L'Invention de la politique culturelle*, pp. 401-404 ; Léon TOLSTOI, *Ecrits sur l'art*, Paris, Gallimard, 1971, p. 4.
- 25 *Politica culturală în România. Extras din Compendiumul « Politici culturale în Europa »*, Ministère de la Culture, Roumanie, Conseil de l'Europe, septembre 1999, p. 8 (<http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>). En revanche, deux acceptions de la culture sont formulées dans ce *Compendium* : « un cadre général, du point de vue anthropologique, de la totalité des aspects intellectuels d'une civilisation ; un domaine spécialisé de l'activité culturelle, qui forme l'objet du Ministère de la Culture [sic !] et des institutions culturelles de Roumanie et qui comprennent : la littérature, la danse, le théâtre, le film, les arts plastiques, l'architecture, etc. » (*Loc. cit.*, p. 8.)
- 26 Corina ȘUTEU, *Overview on cultural policy in central and eastern Europe between 1990/2003*, Policy paper UNESCO 2003 (<http://www.policiesforculture.org/articles&reports>), p. 11.

- 27 On trouve un tel emploi dans l'introduction au rapport *Politici și strategii culturale 1997-2000*, pp. 7-8.
- 28 *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national*, pp. 12-14.
- 29 *Politici și strategii culturale 1997-2000*, chapitre « Stratégie générale du Ministère de la culture. Principes fondamentaux », pp. 17-20, et chapitre « Le soutien, la protection et la conservation de la culture traditionnelle », pp. 113-114 ; *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01*, 2000, p. 3.
- 30 Voir les rapports du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, pp. 15, 43-44, 129; *Cultura și cultele 2003. Evaluări, proiecte, strategii*, section « Les principales politiques et stratégies dans le domaine culturel en 2004 », pp. 91-92.
- 31 Răzvan THEODORESCU, « Cuvânt înainte », *Cultura și cultele 2003*, p. 5.
- 32 *Forumul Cultural Național*: « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », p. 4 ; « Intervenția primului ministru al României, Adrian Năstase », Bucarest, 19 juin 2002, p. 1 (http://www.ecumest.ro/arcut/_stire_07.30.htm, actualisé le 30.07.2002).
- 33 *Politici și strategii culturale 1997-2000*, pp. 45-47, 52, 71, 170-171; *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, p. 17. Sur la répartition du budget du Ministère de la Culture pendant les années 1990-1999, voir *Politica culturală în România. Extras din Compendiumul « Politici culturale în Europa »*, pp. 13-14.
- 34 Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, pp. 8-11, 43; *Cultura și cultele 2002*, pp. 9-14, 34-35; *Cultura și cultele 2003*, p. 36.
- 35 Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2003*, chapitre « Le soutien financier », pp. 80-82, et section « Les principales politiques et stratégies dans le domaine culturel en 2004 », pp. 88, 91-92, 100.
- 36 *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 8-9, 17, 28.
- 37 *Forumul Cultural Național*: « Discursul președintelui României, Ion Iliescu », pp. 4-5. Le poids écrasant donné à la culture écrite et à la « production du livre et sa diffusion » dans le discours présidentiel, par rapport à d'autres domaines de la culture qui y sont mentionnés – « le mouvement théâtral », « le cinéma national », « l'école musicale », « la chorégraphie », « les arts plastiques », « l'architecture » – est lui-aussi révélateur de cette vision limitée de la culture qui domine les politiques culturelles en Roumanie.
- 38 Sur la structure des fonds budgétaires du MCC (projets financés et acquisitions des œuvres d'art plastique contemporain et des monuments publics) et des programmes thématiques régionaux, voir les rapports du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, « Le soutien financier », p. 102, p. 123; *Cultura și cultele 2002*, pp. 70, 79-82, p. 80; *Cultura și cultele 2003*, p. 74, pp. 79-82, 88-100.

- 39 Sur la quantification du déclin de la participation culturelle pendant les années 1990-1995, voir *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, p. 9. Ce déclin continue visiblement après 2001, mais il n'existe plus d'estimations quantitatives par des enquêtes sur la consommation culturelle.
- 40 Le rapport des experts européens (1999) remarque qu'en Roumanie les phénomènes de production et de consommation culturelle de masse, ainsi que les expressions artistiques nouvelles ou non-traditionnelles, sont ignorés durant une bonne partie de la période analysée (1992-1997). *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, pp. 7-8, 15-16. Un changement évident de ton se produit avec la politique culturelle formulée au début de l'année 2005.
- 41 Ministère de la Culture, Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, Bucarest, 2000, p. 1 : Les objectifs prioritaires sont : « 1. Racordarea la sistemele de funcționare culturale europene prin stimularea inițiativei private în crearea, conservarea și punerea în valoare a acelor lucrări artistice care înscriu cultura română în circuitul mondial de valori. 2. [Înființarea unui] Muzeu de Artă Contemporană ». Voir aussi la stratégie de soutien à la création contemporaine dans *Politici și strategii culturale 1997-2000*, pp. 65-71.
- 42 *Forumul Cultural Național* : « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », pp. 4, 7. Voir aussi le rapport du MCC *Cultura și cultele 2001*, p. 129.
- 43 Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale 1997-2000*, p. 65.
- 44 Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, pp. 8, 13-15. Voir aussi *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, p. 24.
- 45 *Programul de Guvernare. Capitolul 22-Politica în domeniul culturii*, <http://www.gov.ro/obiective/afis-docdiverse-pg.php?iddoc=266>, accédé le 09.03.2005; *Strategia Ministerului Culturii și Cultelor pentru perioada 2005-2008. Prezentare ținută de dna Ministru Mona Muscă în fața Comisiilor de Cultură din Camera Deputaților și din Senat în săptămîna 7-11 martie 2005*, <http://www.cultura.ro/News.aspx?ID=514>, accédé le 06.04. 2005.
- 46 Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale 1997-2000*, « Introduction », pp. 7, 8, chapitre « Le Ministère de la Culture dans le système de l'administration publique en Roumanie » (H. G. no. 134/1998), pp. 12-13, « Le domaine audiovisuel », p. 116, « Manifestations internationales d'ampleur », p. 136; Ministère de la Culture, Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, pp. 11, 15; *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 17, 39.
- 47 Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, « Cuvânt introductiv de Acad. Răzvan Theodorescu, Ministrul Culturii și Cultelor », p. 3; *Cultura și cultele 2003, Evaluări, proiecte, strategii*, « Cuvânt înainte de Acad. Răzvan Theodorescu, Ministrul Culturii și Cultelor », p. 6.

- 48 *Programul de guvernare. Capitolul 22-Politica în domeniul culturii*, pp. 1, 3: « Rolul ministerului și al instituțiilor publice în domeniu este de a asigura condițiile favorabile creației culturale și protejării patrimoniului cultural [...] Guvernul României va reduce substanțial implicarea directă a autorității centrale în conducerea și coordonarea unor instituții de cultură și activități cultural-artistice... »; *Strategia Ministerului Culturii și Cultelor pentru perioada 2005-2008. Prezentare ținută de dna Ministru Mona Muscă în fața Comisiilor de Cultură din Camera Deputaților și din Senat în săptămâna 7-11 martie 2005*, p. 1: « Beneficiarii politicilor culturale trebuie să fie publicul și creatorii, nu autoritățile ». Voir aussi le programme *Serviciile publice decontrate ale Ministerului Culturii și Cultelor. Obiective și măsuri de reconsiderare a atribuțiilor acestora în perioada 2005-2008*, MCC, Bucarest, 19 mars 2005, <http://www.ro/pdf/delia-mucica-fin.pdf>.
- 49 *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01, 2000*, p. 4. Voir aussi *Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți. Declarație comună*, 1998, pp. 5-6, 21.
- 50 *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national, 1999*, pp. 130-131: « Le patrimoine est essentiel pour la création de l'identité nationale [...] L'amélioration de la démocratie culturelle est un objectif prioritaire : décentralisation, promotion de la créativité (le rôle des arts et des artistes), accès des masses à la vie culturelle, liberté d'expression des individus, tolérance et pluralité des opinions... » Voir aussi Ministère de la Culture, Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, p. 1; *Politici și strategii culturale 1997-2000*, p. 68.
- 51 M. HEIKKINEN, « Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for comparing direct support for artists », ICCPR Bergen - Norway, 1999, p. 20.
- 52 *Forumul Cultural Național*: « Discursul președintelui României, Ion Iliescu », pp. 2-3; Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, pp. 3, 8, 11, 49.
- 53 Voir les rapports du Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, pp. 12, 47-48, 129, *Cultura și cultele 2003*, p. 42.
- 54 *Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01, 2000*, pp. 4-5.
- 55 Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și cultele 2001*, « Cuvânt introductiv de Acad. Răzvan Theodorescu, Ministrul Culturii și Cultelor », p. 3.
- 56 Au Pays-Bas ou dans les pays nordiques (que la politique culturelle roumaine prend parfois pour modèles), où une politique sociale en tant que domaine spécifique de la politique culturelle a été formulée dès les années soixante, il existe une distinction claire entre *artist policy* (« politique de l'artiste ») et *art policy* (« politique de l'art »), chacune avec ses instruments d'action spécifiques. La politique de l'artiste, dont le rôle est celui de *guardian for artists*, a un caractère social et utilise comme principal instrument le soutien financier direct aux artistes individuels, indifféremment de la qualité

- artistique – comme par exemple les « Mesures pour Artistes Visuels » (BKR) au Pays-Bas, par lesquelles le gouvernement assure un revenu garanti en échange de travaux artistiques. La politique de l'art, en revanche, dont le critère est la qualité, emploie des instruments alternatifs : des subsides pour couvrir les coûts professionnels, des bourses individuelles, et un system étendu de commandes et d'acquisitions gouvernementales. M. HEIKKINEN, « Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for comparing direct support for artists », pp. 13-16; Merijn RENGERS, Erik PLUG, « Private or Public? How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government », in: *Journal of Cultural Economics* **25**: 1-20, 2001, pp. 2-4.
- 57 Monica LOTREANU, « Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarația comună la șase ani de la adoptare » (p. 3-4), intervention aux 6^{èmes} Rencontres Européennes de Cluj *Les conditions de la création artistique dans l'Europe élargie*, 21-23 octobre 2004. Sur la tentative partialement réussie de protection des artistes par la participation au système public de retraites (Loi 127/1995), voir *Politica culturală în România. Extras din Compendiumul «Politici culturale în Europa»*, p. 13.
- 58 Ministère de la Culture et des Cultes, Direction des Arts Visuels, *Strategia 2000-2001*, pp. 8, 13-15.
- 59 *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 15-16.
- 60 M. RENGERS, E. PLUG, « Private or Public? How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government », pp. 13-14; M. HEIKKINEN, « Artist Policy in Finland and Norway. Considerations for comparing direct support for artists », pp. 20, 22-24.
- 61 Ph. URFALINO, « Postface », *L'Invention de la politique culturelle*, p. 406.
- 62 L'objectif de ce premier épisode du *Marché des débats* « De ce și cum finanțăm cultura. In Romania » (Bucarest, 25 février 2005) fut de réunir les principaux acteurs du domaine culturel – artistes, ONG, institutions publiques, administration culturelle – et de favoriser ainsi le dialogue de l'administration et de la société civile sur la réforme du système de financement de la culture.
- 63 Bela MARKO, intervention au *Marché des débats* « De ce și cum finanțăm cultura. În România », Bucarest, 25 février 2005.
- 64 *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, p. 7.
- 65 Pierre-Michel MENDER, « L'Etat-providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », in : François Chazel (ed.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, pp. 29-52, et spécialement p. 30.

- 66 Miklos HARASZTI, *L'Artiste d'État. De la censure en pays socialistes*, Paris, Fayard, 1983, cité par Magda CARNECI, *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane, Bucarest, 2000, pp. 181-183.
- 67 Raymonde MOULIN, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1997, p. 88.
- 68 Voir Alain QUEMIN, *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Editions Jacqueline Chambon/Artprice, Nîmes, 2002, « Introduction », pp. 10-13, et le paragraphe « Le handicap lié à la faiblesse du marché français de l'art contemporain », pp. 183-191: « La faiblesse du marché privé en particulier – auquel doivent parfois se substituer les achats publics – fait suspecter la France de promouvoir un art officiel toujours soupçonné de médiocrité, en particulier dans un pays comme les Etats-Unis attaché au libre jeu du marché. »
- 69 P.-M. MENDER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Éditions du Seuil et La République des Idées, Paris, 2002, pp. 7-9.
- 70 R. MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, pp. 87-88.
- 71 La définition assumée par les pouvoirs publics (1997) est celle de la *Recommandation* de l'UNESCO de 1980, où par le terme « artiste » on comprend « toute personne qui crée ou participe par son activité à la création ou la re-crédation d'une œuvre, en tant qu'auteur des œuvres littéraires ou artistiques ou titulaire de droits connexes au droit d'auteur, qui considère la création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque ». Voir Delia MUCICA, « Statutul artistului în România », 2000, p. 1, <http://www.policiesfor culture.org/articles&reports>.
- 72 D. MUCICA, « Statutul artistului în România », pp. 2-3.
- 73 R. MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, pp. 87-88.
- 74 *Forumul Cultural Național*: « Discursul Președintelui României, Ion Iliescu », pp. 8-10.
- 75 Voir D. MUCICA, « Un nou mecanism de finanțare publică a culturii », chapitre « Quels mécanismes de financement public de la culture fonctionnaient en décembre 2004 ? », Bucarest, 19 mars 2005, http://www.ecumest.ro/pdf/delia_mucica_fin.pdf.
- 76 *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 15-16 ; Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și Cultele 2002*, pp. 36-38, *Cultura și Cultele 2003*, pp. 37-38.
- 77 *La Politique culturelle en Roumanie. Rapport national*, paragraphe « Le cadre de manifestation de l'art roumain contemporain », 1999, pp. 108-119: « Il est à souhaiter que l'Etat amplifie les acquisitions d'art contemporain (le standing [sic!] de nos artistes est, en général, modeste, voir moins que

- modeste) » ; *Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni*, 1999, pp. 7, 19.
- 78 Raymonde MOULIN, *L'Artiste, l'institution et le marché*, chapitre IV, « L'État et les artistes », pp. 87-148 ; *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2003, pp. 55-57. Sources : *La Politique culturelle 1981-1991. Les Arts plastiques*, et *Statistiques de la culture 2001*, Ministère de la Culture, Département des études et de la prospective, La Documentation française, Paris, 2002.
- 79 P.-M. MENER, « L'État-Providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », in : *loc. cit.*, pp. 30, 34-40.
- 80 Jean CLAIR, « Esthétique et politique », *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 19.
- 81 Marc FUMAROLI, *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*, Fallois, Paris, 1991 ; « Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel », in : *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 18.
- 82 Yves MICHAUD, « Des beaux-arts au bas arts. La fin des absolus esthétiques - et pourquoi ce n'est pas plus mal », in : *Esprit*, 1993, no. 197, pp. 69-98 ; *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989 ; *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1997.
- 83 R. MOULIN, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, pp. 39-44 ; *L'artiste, l'institution et le marché*, pp. 7-10 et chapitre V « Les transformations du marché de l'art », pp. 167-246. Il est pourtant vrai que, dans des pays comme la France où l'intervention de l'État dans le domaine artistique est massive et son rôle dans la consécration artistique est sur mesure, l'action des intermédiaires de l'État – administrateurs culturels, conservateurs de musée, responsables de centres d'art – tend à précéder le marché privé dans le processus de la reconnaissance, par acquisition, exposition ou commentaire des œuvres (il y a ici une des dimensions de ce qui est nommée la « crise de l'art contemporain ».) Mais, ainsi que l'observe Nathalie Heinich, ce passage du marché au musée n'implique pas la réduction ni de la qualité esthétique à un simple « effet de champ », autrement dit à la position d'autorité du créateur ou du spécialiste et au degré de crédulité des spectateurs, ni de la reconnaissance institutionnelle à une opération arbitraire, mais la nature spécifique de l'œuvre continue de jouer un rôle plus que secondaire ou contingent. Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, pp. 43-46, 61-64.
- 84 Il faut préciser ici que la nouvelle équipe installée au Ministère de la Culture en décembre 2004 a apporté des changements à la formulation de la politique culturelle et à ses mécanismes, en séparant la fonction de financement des projets culturels (délégué au nouveau Fonds Culturel National) des fonctions d'autorité traditionnelles du Ministère de la Culture, et en assumant une position neutre sur le marché des projets culturels. Voir

D. MUCICA, « Un nou mecanism de finanțare publică a culturii », Bucarest, 19 mars 2005 (http://www.ecumest.ro/pdf/delia_mucica_fin.pdf, accédé le 19.03.2005). Pareillement, des nouvelles formes de soutien aux artistes ont récemment été introduites (en juin 2005), telles que les résidences artistiques à l'étranger (par l'Institut Culturel Roumain) et les bourses de mobilité.

⁸⁵ M. FUMAROLI, « Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel », in : *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 18.

⁸⁶ P.-M. MENDER, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE. RÉFÉRENCES ET SOURCES

A. Références bibliographiques :

Livres :

- Becker, H., *Art Worlds*, 1982, trad. fr. *Les Mondes de l'art*, Flammarion, Paris, 1988
- Benhamou, Fr., *L'économie de la culture*, La Découverte, Paris, 1996/2004
- Carneci, M., *Artele plastice în România 1945-1989*, Meridiane, Bucarest, 2000
- Finkelkraut, A., *La défaite de la pensée*, Gallimard, Paris, 1987/1998
- Fumaroli, M., *L'Etat culturel. Essai sur une religion moderne*, Fallois, Paris, 1991
- Heinich, N., *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Minuit, 1998
- Michaud, Y., *L'artiste et les commissaires, quatre essais non pas sur l'art contemporain mais sur ceux qui s'en occupent*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989
- Menger, P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil/La République des Idées, Paris, 2002
- Moulin, R., *L'Artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992/1997
- Moulin, R., *De la valeur de l'art*, Flammarion, Paris, 1995
- Moulin, R., *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2003
- Netzer, D., *The Subsidized Muse. Public Support for the Arts in the United States*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978
- Quemin, A., *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché (Le rapport disparu)*, Editions Jacqueline Chambon/Artprice, Nîmes, 2002
- Urfalino, Ph., *L'invention de la politique culturelle*, La Documentation française, Paris, 1996/ 2004
- Waresquiel, E. de, (dir.), *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*, CNRS Editions, Larousse-Bordas/HER, Paris, 2001

Etudes et articles :

- Clair, J., « Esthétique et politique », in : *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 19
- Fumaroli, M., « Ni dictature du marché, ni empire d'un art officiel », in : *Le Monde*, 8 mars 1997, p. 18
- Heikkinen, M., « Artist Policy in Finland and Norway. Consideration for comparing direct support for artists », ICCPR Bergen - Norway, 1999
- Menger, P.-M., « L'Etat-Providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique », in : François Chazel (ed.), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 1987, pp. 29-52
- Michaud, Y., « Des beaux-arts au bas arts. La fin des absolus esthétiques - et pourquoi ce n'est pas plus mal », in : *Esprit*, 1993, no. 197, pp. 69-98

- Mucica, D., « Statutul artistului în România », 2000, <http://www.policiesforculture.org/articles&reports>
- Mucica, D. « Un nou mecanism de finanțare publică a culturii », Bucurest, 19 mars 2005, http://www.ecumest.ro/pdf/delia_mucica_fin.pdf
- Nitulescu, V.S., « De ce avem nevoie de o politică (strategie) culturală ? », 2000, <http://anuc.ro/cultpol-r.html>
- Nitulescu, V.S., « Attempts to define the Romanian National Cultural Policies », 2001, <http://www.eca.dk/debate/attempts.htm>
- Nitulescu, V.S., « Cultural Policies in Romania – An Inside View », 2002, <http://www.policiesforculture.org/articles&reports>
- Lotreanu, M., « Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarația comună la șase ani de la adoptare », intervention aux 6^{èmes} Rencontres Européennes de Cluj *Les conditions de la création artistique dans l'Europe élargie*, 21-23 octobre 2004
- Rengers, M., Plug, E., « Private or Public? How Dutch Visual Artists Choose between Working for the Market and the Government », in : *Journal of Cultural Economics* : 25, 1-20, 2001
- Suteu, C., *Overview on cultural policy in central and Eastern Europe between 1990/2003*, Policy paper UNESCO 2003, <http://www.policiesforculture.org/articles&reports>

B. Sources :

Rapports :

- Politica culturală în România. Extras din Compendiumul « Politici Culturale în Europa »* (coordonateur : SIMON, V.), Ministère de la Culture, Roumanie, Conseil de l'Europe, septembre 1999, 17 p., <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>
- Cultural Policies in Europe: a Compendium of Basic Facts and Trends. Romania* (supervision : SIMON, V.), Council of Europe, ERICarts 2003, 22 p., <http://www.cultural.policies.net>
- Politica culturală în România. Raport al unui grup de experți europeni* (président : SANDELL, T., rapporteur : RENARD, J.), Programme européen d'examen des politiques culturelles nationales, Conseil de l'Europe, octobre 1999, 40 p. <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>
- Cultural Policy in Romania. Report of an European Group of Experts* (compiled by Jacques RENARD), European Programme of National Cultural Policy Reviews, Council of Europe, CC-Cult (99) 33B, Strasbourg, 1999, 40 p., <http://www.coe.int/T/E/Cultural-Co-operation/Culture/Policies/Reviews/Romania.asp>
- La politique culturelle en Roumanie. Rapport national* (coordination : Maria BERZA, version française : VALTER, R.) Programme européen d'examen

des politiques culturelles nationales, Conseil de l'Europe, CC-Cult (99) 33 A (French only), Strasbourg, octobre 1999, 173 p., <http://www.coe.int/T/E/Cultural-Co-operation/Culture/Policies/Reviews/Romania.asp>

Report on the state of cultural cooperation in Europe. Final report, Interarts and EFAH, for the European Commission, Directorate General for Education and Culture, October 2003, 303 p.; Annex I – National Reports-Romania, pp. 324-351

Politiques et stratégies culturelles :

1997-2000

Ministère de la Culture, *Politici și strategii culturale. 1997-2000* [Politiques et stratégies culturelles 1997-2000], cIMeC, Institut de Mémoire Culturelle, Bucarest, 2000, 171 p. (« Avant-propos » par CARAMITRU, I.)

Ministère de la Culture Roumanie, Direction d'Arts Visuels, *Strategia 2000-2001* [Stratégie 2000-2001] (conception : TANASESCU, S.), Bucarest, 2001, 30 p.

Statutul creatorilor de artă și artiștilor interpreți în România. Declarație comună [Statut des créateurs d'art et des artistes interprètes. Déclaration conjointe], Bucarest, 1998, 30 p.

Strategia culturală. Raport final Proiect RO9709-01 [Stratégie culturelle. Rapport final] Roumanie, Ministère de la Culture, Union Européenne, Programme PHARE, février 2000, 10 p. (traduction de l'anglais), <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>

Cultural Strategy. Final Report Project RO9709-01, Romania, Ministry of Culture, European Union, PHARE Programme, February 2000, 30 p., <http://www.eurocult.ro/politici/prezentare.htm>

2001-2004

Forum Cultural National : « Discursul președintelui României, Ion Iliescu » [Discours du Président de la Roumanie], <http://www.presidency.ro/discursuri/2002/mes-020619-ForumCult-Buc.htm> (actualisé 30.07.2002)

Forum Cultural National : « Intervenția primului ministru al României, Adrian Năstase », « Discursul ministrului culturii și cultelor, Răzvan Theodorescu » [Intervention du Premier ministre, Discours du ministre de la culture et des cultes], Bucarest, 19 juin 2002, http://www.ecumest.ro/arcult/stire_07.30.htm (actualisé 30.07.2002)

Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și Cultele 2001* [La culture et les cultes 2001], 133 p. (« Avant-propos » par THEODORESCU, R.)

Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și Cultele 2002. Evaluări, proiecte, strategii* [La culture et les cultes 2002. Évaluations, projets, stratégies], 90 p. (« Avant-propos » par THEODORESCU, R.)

Ministère de la Culture et des Cultes, *Cultura și Cultele 2003. Evaluări, proiecte, strategii* [La culture et les cultes 2003. Évaluations, projets, stratégies], 100 p. (« Avant-propos » par THEODORESCU, R.)

Ministère de la Culture et des Cultes [*Politiques et stratégies culturelles*] : « La réforme 2003 », « Objectifs 2003-2004 », www.ministerul.culturii.ro (accédé le 15.12.2004)

2005

Programul de Guvernare. Capitolul 22 - Politica în domeniul culturii [Programme du gouvernement. Chapitre 22 - Politique culturelle], <http://www.gov.ro/obiective/afis-docdiverse-pg.php?iddoc=266> (accédé le 09.03.2005)

Strategia Ministerului Culturii și Cultelor pentru perioada 2005-2008. Prezentare ținută de dna Ministru Mona Muscă în fața Comisiilor de Cultură din Camera Deputaților și din Senat în săptămîna 7-11 martie 2005 [La stratégie du Ministère de la Culture et des Cultes 2005-2008. Présentation de la ministre Mona Muscă au Parlement], <http://www.cultura.ro/News.aspx?ID=514> (accédé le 06.04.2005)

Planul Național de Dezvoltare a României. Participarea sectorului culturii la dezvoltarea pe termen lung a României [Plan national du développement de la Roumanie. La participation du secteur culturel], Ministère de la Culture et des Cultes, Bucarest, mars 2005

Serviciile publice decontrate ale Ministerului Culturii și Cultelor. Obiective și măsuri de reconsiderare a atribuțiilor acestora în perioada 2005-2008, MCC, Bucarest, 19 mars 2005, http://www.ro/pdf/delia_mucica_fin.pdf

Strategia Institutului Cultural Român pentru perioada 2005-2008 [Stratégie de l'Institut Culturel Roumain pour la période 2005-2008], <http://www.icr.ro> (accédé le 18.08.2005)

Piața de dezbateri : De ce și cum finanțăm cultura. În România [Marché de débats : Pourquoi et comment finance-t-on la culture], Association ECUMEST, Bucarest, 25 février 2005

Publications :

Journal of Cultural Economics, Kluwer Academic Publishers, <http://www.ingentaconnect.com>

Policies for Culture on line Journal, <http://www.policiesforculture.org>

Insight. A Policies for Culture Analysis and Opinion Reporter, <http://www.policiesforculture.org/insight>

Revues d'art et culturelles : *Balkon/Idea*, *Artelier*, *Arta*, *22*, *Dilema*, *Observator cultural*, *Cuvântul*



HORIA ION CIUGUDEAN

Born in 1954, in Aiud

Ph.D. in History, Institute of Thracology Bucharest (1997)

Dissertation: *The Early Bronze Age in Central and South-West Transylvania*

Senior Researcher, National Museum of Alba Iulia

Associate Professor, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Mellon Research Fellowship, The American School of Classical Studies at Athens (2002)

RELINK grant, New Europe College, Bucharest, (1997-2000)

Soros Foundation for an Open Society Grant, Hungary, October (1996)

Grant of Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologische Instituts, Frankfurt/Main, Germany (1992)

Research Support Grant of Central European University – Prague (1992)

Public lectures in the universities of Heidelberg, Berlin, München and Budapest

Papers presented at international conferences and symposia in Germany, Great Britain, Italy, Norway, Hungary, Slovenia, Slovakia, Bulgaria, Romania

Author of three books on archaeology and more than 60 articles on prehistory,
ancient history and heritage conservation

LANDSCAPE ARCHEOLOGY IN SOUTH-WEST TRANSYLVANIA: ANCIENT GOLD MINING IN THE BUCIUM-ZLATNA REGION

1. Introduction

1.1. Argument

It has long been recognized that because the nature of landscape change in the Apuseni Mountains (Transylvania) has historically been gradual and piecemeal, when compared with the countries of northern and western Europe, the region is still rich in visible archaeological sites and monuments. The number of pre-Roman and Roman mining sites is extremely high, but its full number is yet to be estimated. These and other archaeological remains are an essential but non-renewable component of Romanian heritage and the landscape. The archaeological resource is inter-linked with other resources that fall under the term “cultural heritage”, such as history, folklore, mythology and place-name studies. There is a need to adopt a landscape approach to the management and sustainability of the archaeological resource in the rural landscape of Romania. From a cultural heritage perspective, this approach is seen internationally as representing best practice. At a time of major landscape change in Romania it is essential to conceptualize the management of the archaeological resource in landscape terms.

This paper provides an overview of the work and approach of the Archaeological Project in Bucium.¹ The basis of the project is that the recognition of archaeological landscapes should be an important aspect of any proactive management strategy for the Transylvanian archaeological resource. The project should be set against the background of the impact of current and future landscape change on the archaeological resource. Since the late 1990s there has been a dramatic increase in mining activity

due to the Roșia Montană Gold Corporation project. Gabriel Resources, a Canadian mining company,² intends to develop Europe's largest open cast gold and silver mine in the Transylvanian town of Roșia Montană. Future mining development will affect the neighboring Bucium valley and at least three of its villages: Poieni, Izbita and Sasa (fig. 3). The open-pit mines will also destroy some of the most important Roman gold mines in Europe. Regarding their scale and state of preservation, the Roman mines at Roșia Montană (ancient *Alburnus Maior*) rank first among the former provinces of the Roman Empire, outmatching finds in Spain, Portugal, Gaul and Britain. In December 2002, Gabriel Resources started drillings in the Bucium valley area, paying no attention to the rich archaeological heritage of the region. For as long as this very important area is threatened by Gabriel Resources' planned mining projects, it is imperative that extensive and independent archaeological research be carried out in the valley, in order to gather the basic information required for heritage protection.

The project had a number of key objectives. These included a decision on the definition of an "archaeological landscape" to be applied in Romania. It was also seen as critical that there should be discussion of the relevance and complementarity of Historic Landscape Characterization as developed in Britain³ to the recognition of archaeological landscapes. The project also included an assessment of the extent to which archaeological landscapes are protected under existing designations in Romania. Central to the project was the compilation of a preliminary regional inventory of archaeological landscapes using agreed criteria. Case studies of selected archaeological landscapes in the Bucium-Zlatna area were carried out to illustrate the potential of proposing a national park in this region. The final part of the report contains recommendations regarding heritage management strategies for the sustainable development of the area.

1.2. Archaeological landscapes and landscape archaeology: an overview

As already noted, archaeology has traditionally incorporated attention to space and landscape, particularly in what is called settlement archaeology. The difference is that what was once theorized as a passive backdrop or forcible determinant of culture is now seen as an active and far more complex entity in relation to human lives. In part, the change stems from archaeologists' expanding their interpretative gaze beyond

the isolable “hot spots” termed sites, to consider a more comprehensive distribution of human traces in and between loci, now often termed “places of special interest”.⁴ The resulting perspectives are variably termed siteless archaeology,⁵ off-site archaeology,⁶ distributional archaeology,⁷ and several approaches that fall under the rubric of landscape archaeology.⁸ In practice, these diverse approaches facilitate the study of diffuse human remains – such as field systems, farms, industrial sites, roads, and the generally more ephemeral traces of non-sedentary peoples – that never fit comfortably within traditional operational definitions of “sites”. In so doing, they also remind archaeologists of how complicated and often subtle people’s interaction with the land can be. At the same time, growing recognition of the social meaning of space as *place* mandates examination of what Western scholars often classify as “natural” places of significance, such as caves, mountain peaks, woods, rivers and springs, or even physically “empty” spaces.⁹ Ascribing significance to a specific configuration of natural or geographic features is never self-evident but rather culturally determined.¹⁰ More important, taking a holistic landscape perspective compels us to stress the *interrelationships* among people and such traces, places and features, in space and through time.

According to the Oxford Companion to Archaeology,¹¹ landscape archaeology is concerned with both the conscious and unconscious shaping of the land; with the processes of organizing space or altering the land for a particular purpose, be it religious, economic, social, political, cultural, or symbolic; with the unintended consequences of land use and alteration; with the role and symbolic content of landscape in its various contexts and its role in the construction of myth and history; and with the enactment and shaping of human behavior within the landscape.

Several fields besides archaeology have grappled with landscape issues, informed increasingly by concerns rooted in social theory. Not surprisingly, geographers became involved quite early with studying the meaningful constitution of landscapes. Carl Sauer first formulated the concept of a “cultural” landscape as fashioned from the “natural” landscape in 1925.¹² Human geographers now seek meaning in the landscape as a “repository of human striving”,¹³ and postmodernist perspectives visualize the landscape as a “cultural image” whose verbal or written representations provide images or “texts” of its meaning or “reading”.¹⁴ Emerging inquiries by social and cultural anthropologists have yielded rich insights.¹⁵ Prominent among these studies are phenomenological approaches and linguistic

perspectives, emphasizing “landscape” as constituted by humans’ dwelling in it, a set of potentials instantiated by human choice and action. In Hirsch’s view, landscape is a “process” yielding a foregrounded, everyday social life from a background range of potential social existence.¹⁶

The archaeological study of landscapes is particularly lively at the current time,¹⁷ and we may expect such studies to continue expanding in interpretative potential. Barbara Bender’s volume offered the first critical study of landscapes to include archaeologists as well as geographers and anthropologists: the contributors examined landscapes from a subjective, locally situated perspective as something that not only shapes but is shaped by human experience.¹⁸ Tilley’s influential study was concerned explicitly with the phenomenology of landscape as experience, but focuses on monuments rather than more ephemeral traces of human activity.¹⁹

It is important to recall explicitly at this juncture the pronounced differences in archaeological theory and interpretation that exist among intellectual traditions, and particularly between processualist and postprocessualist approaches.²⁰ The debates between practitioners of the American and British “schools” of thought were productive, but often became heated confrontation rather than constructive engagement. Archaeologists of diverse backgrounds pursue studies of socially constituted, meaningful landscapes. In so doing, they have tended, not surprisingly, to address the audiences of their closest theoretical peers, and consequently to frame their inquiries in particular epistemic contexts and with reference to interpretative issues most salient in their own traditions. Within the archaeologies of landscape, we see considerable diversity but also many underlying commonalities of concern and approach.

Before turning to a presentation of the results of our project, however, we will first look briefly but closely at the concept of landscape. “Landscape” is variously defined by archaeologists, anthropologists, geographers, historians, social theorists, and philosophers.²¹ Three examples illustrate archaeological definitions for this common-sense term. Drawing on her long involvement with historical ecology, C. Crumley defines landscape succinctly as “the material manifestation of the relation between humans and the environment”.²² J. Barrett is more expansive: landscape thus becoming the entire surface over which people moved and within which they congregated.²³ That surface was given meaning as people acted upon the world within the context of the various demands and obligations which acted upon them. Such actions took place within a certain *tempo*

and at certain *locales*. Thus landscape, its form constructed from natural and artificial features, became a culturally meaningful resource through its routine occupancy. Going even further, R. Johnston's approach refuses to distinguish between "real" and "perceived" landscapes, and maintains that "there is still no answer to what landscape is [:] it is still very much a case of 'what it can be.' Landscape is, in the broadest sense, contextual".²⁴ Although even this trio of definitions offers clearly divergent perspectives, all recognize or imply the human, social nature of landscape.

Previously, archaeologists tended to view the human landscape mainly in terms of demography, social interaction, economic resources and risks.²⁵ That is, they focused on topography, technology, resources and land use, on what people did to the land and how it aided or constrained them, rather than what they thought or felt about it.²⁶ Models of landscape partitioning, which considered the correlation of mounds and monuments with the spread of farming and village life,²⁷ were derived from inferences about territorial claims. The social aspects of these inferred claims, in their reifying of group identities through material connections to the land, began to turn archaeological thinking more pointedly toward social relations, with the land as the medium of social expression.²⁸ The coincident rise of archaeoastronomy turned archaeological thoughts toward another interpretatively promising trajectory, namely to the potential for assessing ancient cognition through the landscape.²⁹ In these studies, however, landscape was still viewed primarily as a relatively passive index of technology and belief, a background vellum on which stories of the active sky were written.

Ancient peoples were conceived of largely as undifferentiated societies and cultural systems, providing the analytical units of processual archaeology in the 1970s and 1980s.³⁰ Postprocessual critiques have significantly restructured the debate outside the Americas, focusing attention on the active role of individuals in constructing and interpreting the world around them, and in continually reshaping culture and society. Symbolic expression is central to maintaining communication and social integration, but these shared symbols become reworked in individual use. As important with respect to landscape, local physiographic features are recognized increasingly as the source and subjects of these symbols, often linked to ancestral beings.³¹ In the archaeologies of landscape, the effect has often been to regard such features and their meanings as mediating the selection, use, modification or avoidance of particular locales.

Indeed, archaeologists seem to be moving toward actively recognizing what Keith Basso calls “interanimation”: the constant mutual molding of landscapes and the people who dwell in them.³² While we may never know the precise content of stories told from ancient landscapes, we can increasingly infer some of the contours of their telling and the social impact that they had.

Landscape as actively inhabited space, and particularly landscape as the arena for ritual or ceremonial activity, is already a prominent theme in archaeology.³³ And whereas an ideational or conceptual landscape might also be a “sacred” landscape, it is also a stage constructed in the mind to convey meaning to those who inhabit it.³⁴ A landscape embodies more than a neutral, binary relationship between people and nature along any single dimension. Space is both a medium for and the outcome of human activity: it is recognized by means of specific places and, in this sense, does not exist apart from that activity.³⁵ Individuals and communities conditioned by different social, politico-economic and ideological forces project differing configurations of meaning onto the landscape, thus implying that, measurable economic impacts notwithstanding, no *landscape* – aesthetic, poetic, moral, material, or surreal – has an objective appearance or significance independent of the beholder.³⁶

After much discussion and review of the quantitative approaches to the definition of archaeological landscapes, it was decided to adopt a qualitative definition of what an archaeological landscape is, accepting all the methodological and practical issues that this implies. It should be noted that instead of the term “archaeological landscapes”, terms such as “cultural landscapes” or “historic landscapes” could just as easily be used.³⁷

An archaeological landscape is defined as a place or area where:

- The scale and integrity of the archaeological evidence is such that it represents the history of human activities within a defined locality either for a particular, identified period in the past or over many different periods.
- Significance is much more than just the recognition of a concentration of features or sites. It is the inter-connections between the components, whether these are chronological, spatial, social or functional, which provide the essential character of an archaeological landscape. The space between visible monuments is fundamental to an understanding of their importance and their integrity.

- Each archaeological landscape has its own individual, intrinsic value. The comparisons and contrasts between landscapes can highlight both the historic dynamism and the present diversity of the landscape.

1.3. Ancient gold mining

1.3.1. Prehistoric gold

Together with copper, gold was another major new material to appear in the Balkans of the fifth millennium BC. Gold objects have been found at contemporary sites across the Balkans in settlement as well as mortuary contexts. Perhaps the most extraordinary gold object is a circular gold appliqué, which was part of a group of gold artefacts found in the Moigrad region of Transylvania. At 750 g, it is the heaviest of any of the Romanian prehistoric gold objects.³⁸ Although Neolithic gold appears in many of the same contexts as copper objects (i.e. burials), it does so in quite different forms and is limited, almost exclusively, to the additional decoration either of bodies, clothes or tools. As with copper, part of the message in the use of gold may have resided as much in the medium as in the identifiable forms of the objects made. Furthermore, as with copper, gold (in raw or finished form) was a fifth millennium novelty in terms of both the inherent expressiveness of its medium and the restricted location of its natural occurrence as an ore.³⁹

Work on the sourcing of gold and on gold processing technologies on sites has not proceeded apace with the corresponding research on copper.⁴⁰ Eluère and Raub suggest that, for the large gold-decorated dish from Varna, the raw material was obtained from river or stream deposits.⁴¹ D. Popescu and M. Rusu supposed the same origin for the Bronze and Early Iron Age gold objects in Transylvania.⁴²

The first textual evidence regarding the exploitation of gold in the Carpathian Basin comes from Herodotus, who described the gold fields in the 5th century BC.⁴³ But the mining of the Carpathian gold is most likely much older, and it may turn out that Roman mining was nothing more than a reorganization and enlargement by improved technology of earlier mining activity in this area. Evidence of such is common at other sites (Rio Tinto, Cyprus, Feinan, Timna). The prehistoric exploitation of gold in the Transylvanian Mountains was postulated at the end of the 19th century,

when Téglás published some grooved hammerstones.⁴⁴ He also claimed that gold high in silver originated from the “Golden Quadrangle”. Similar observations were made by Hartmann.⁴⁵ In his investigation of prehistoric gold in Europe, he defined several groups of Bronze Age gold artefacts with high silver contents, which, according to some analyses from the beginning of the 20th century,⁴⁶ were considered typical of the ores from this area. Some authors seem to take the prehistoric exploitation of these gold deposits for granted.⁴⁷

By the middle of the third millennium BC at the latest, the Transylvanian region seems to be involved in a long distance gold trade, the golden hair-rings found in the Early Bronze Age tumulus of Ampoița being similar to those found in the Early Helladic cemetery of Leukas, in the Ionian Sea, and at Velika Gruda, on the Dalmatic shore.⁴⁸ Though imports were occasionally interrupted, they reappear as soon as the region settled down. In the late Iron Age, the Dacians extended their gold production, the Roșia Montană mines being already in use by the 3rd century BC, as recent ¹⁴C analysis has shown for the Cîrnic mines.⁴⁹

1.3.2. Roman gold mining

The abundance of gold in this area was certainly one of the major reasons behind the two large military expeditions undertaken by the Romans at the beginning of the 2nd century AD. Dacia had a reputation for fabulous wealth, much like El-Dorado or “a California of the Antiquity”, as Vasile Parvan, a famous Romanian scholar, named it.⁵⁰ By August, AD 106, the war was over and Dacia was set up as a Roman province. The emperor Trajan celebrated his triumph, announced 123 days of games and with the spoils of Dacia built his Forum and Column in Rome. The booty must have consisted of hoarded gold, like Caesar’s in Gaul. Whether or not we reject as absurd the figure of 5,000,000 lbs of gold and 10,000,000 lbs of silver given by Johannes Lydus, we know that the price of gold in the Empire sank during the following years: in AD 97 one pound of gold cost 3,962 dr.; by AD 127 it cost at most 3,800.⁵¹

After the province of Dacia was integrated into the Roman Empire, enormous mining activities were established in the area of “*Aurariae Daciae*”. The gold mines, once a monopoly of the Dacian kings, became a monopoly of the Roman emperors, who administered them, under lease, through a vast bureaucracy of over-seers, registrars, bookkeepers etc. As

early as the time of Trajan, two tribes of skilled miners from Dalmatia, the *Pirustae* and *Baridustae*, were brought in to work the mines. Administrative responsibility for all the gold mines in Dacia lay with the imperial official, the *procurator aurariorum*, who had his headquarters at *Ampelum* (today Zlatna). The town probably became a *municipium* by 200 AD.⁵² The most important gold mines were in *Alburnus Maior* (today Roşia Montană), Bucium, Almasu Mare, and Brad. The most interesting information about Roman mining, and its organization under the supervision of the “procurator aurarium”, was revealed by 40 wax tablets with Latin inscriptions found in the 18th and 19th centuries inside the ancient mines.⁵³ These date from AD 131 to AD 167 and were hidden in the mine galleries during the panic of Marcus Aurelius’ Marcomannic wars. Their subjects are various: contracts of purchase and sale, mine-rental, receipts for loans repaid, the details of the dissolution of a burial society. Though the wax tablets stop in 167, the inscriptions continue, and show that the mines continued to be worked, albeit at lower levels. The last evidence of Roman exploitation of the mines dates from AD 215.

At Alburnus Maior, as the ancient Roşia Montană was called, gold was exploited on a massive scale both by opencast and underground mining.⁵⁴ Relics of firesetting as well as hammer and chisel work are still visible today in many ancient workings discovered during modern mining activities, and Roman mining tools were found inside the mines. Obviously, the Romans did not spare any effort in setting up a sophisticated drainage system within the mines. This is visible from the several bucket wheels found at depths of up to 60 m.⁵⁵ The Roman mining activity within the primary ore bodies of Dacia is manifold and well dated by archaeological and textual evidence.⁵⁶ Unknown, however, is the real age of the supposed Roman placer workings visible along the rivers and streams of the “Golden Quadrangle”. There is no indication of hydraulic mining of the type well known e.g. from Roman gold mining in the Iberian Peninsula.⁵⁷

The finest and most extensive Roman mining works are those still to be found at Roşia Montană and Bucium, on which mediaeval and modern mining had very little impact. The techniques employed to extract gold and silver are far more impressive than those found in Spain or Portugal. While the Roşia Montană region is better known for older or recent archaeological excavations,⁵⁸ the Bucium valley remains practically unexplored, despite Roman finds being reported here in the 19th and first half of the 20th century.⁵⁹

2. Geographical and Geological Background of the Bucium-Zlatna Project

2.1. Project location

The Bucium area lies within the Southern Apuseni Mountains in the Transylvanian region of Romania, 400 km northwest of the capital city of Bucharest. The area is located about 80 km to the northeast of the town of Alba Iulia, the capital of Alba county, and about 10 km east-southeast of the town of Abrud (fig. 1). Administratively, the land in this area belongs to the commune of Bucium, which comprises several villages (Bucium Cerbu, Bucium Muntari, Bucium Sasa, Bucium Poieni, Bucium Izbita) and partially to the town of Zlatna. The gold deposits in the Bucium area are located toward the north-eastern extremity of the so-called “Golden Quadrilateral”, in the so-called Roşia Montană-Bucium metallogenetic district, southeast of the well-known Roşia Montană gold deposit. The area is accessible from the Alba Iulia-Abrud road or the Brad-Abrud road, which is known as National Road (DN) no. 74. There is a relatively good network of secondary roads along the main rivers.

2.2. Geological background

Romania is home to some of the largest gold mineralizations in Europe, and mining in the country dates back to prehistoric times. The gold deposits are found in three major districts: a) the Baia Mare area in the north, b) the so-called “Golden Quadrangle” in the Apuseni metalliferous mountains, and c) in the south central Carpathians (Fig. 2). The list of deposits was compiled from different authors.⁶⁰ One problem with the literature on Romanian gold deposits is that there are normally three names for each deposit, one German, one Hungarian and one Romanian, which causes confusion for the reader.

The “Golden Quadrangle” in the Apuseni Metalliferous Mountains was the main source of gold in Europe. Epithermal veins and disseminations are housed in volcanic rocks such as at sites, dacites and rhyodacites of Tertiary age. Breccia pipes and subvolcanic intrusions typically host rocks and display strong hydrothermal alteration and hydraulic fracturing. Porphyry copper type deposits are widespread and known to contain considerable amounts of gold. Mineralogically this area is best known

for the Au-Ag-Te minerals, outstanding samples of which are found in some of the mines.⁶¹

The most characteristic feature of native gold from Roşia Montană is the relatively high silver, mercury, and tellurium contents. In addition, some other elements such as S, Te, Cu, Ni, Fe, and As occur with associated mineral phases.⁶²

The chemical characteristics of melted gold from Roşia Montană seem to be silver contents of 20-25 %, copper contents of up to 0.4 %, and tellurium contents of up to 0.1 %. Given that Hartmann's detection limit for Te seems to have been in the order of 0.01 %, it is therefore somewhat surprising that he only found one gold object from the Danubian region in his investigations of prehistoric gold artefacts containing measurable amounts of tellurium.⁶³ This raises the question as to whether Roşia Montană was indeed an important source of prehistoric gold in south-east Europe, as is frequently held. Hartmann suggested, for instance, that the gold of his A3 group, which is, on average, characterized by 25% Ag, 0.3% Cu and occasionally small contents of tin, may have its origin in Transylvania. This is mainly to be found in artefacts of the Early and Middle Bronze Age, and Hartmann also suggested that this type of gold may be the earliest derived from hard rock mining.⁶⁴ It is tempting to relate this group to the native gold of Roşia Montană, but Hartmann did not detect tellurium and the authors did not detect any tin. At this stage we must concede that too few samples have been analyzed to be able characterize the elemental range of minor elements within an ore deposit. It is therefore still possible that gold with a lower tellurium content and with some tin may also occur at Roşia Montană, Bucium, or other deposits within the Golden Quadrangle. At present the question of the prehistoric gold source must remain unanswered, albeit recent advances in mining archaeology have shown that underground mining for copper was already well known in the European Bronze Age,⁶⁵ so it is more than likely that gold was also mined in this way. The Golden Quadrangle thus remains a very good candidate in this respect.

2.3. Metallogenetic setting of the Bucium-Zlatna Area

The Bucium gold deposits are located within the Bucium volcanic complex, in the northernmost volcanic belt of the Golden Quadrangle (fig. 4). This complex is similar in size and geology to the nearby Roşia

Montană complex. It contains similar types of epithermal style gold-silver and porphyry style gold-copper mineralization associated with dacitic and andesitic intrusions, respectively. The Bucium complex, which measures approximately 6 x 3 km in plan, has a NW-SE elongated orientation and comprises several distinct subvolcanic intrusions aligned along three separate NW-trending zones sub-parallel to the major Neogene tectonic trend of the Golden Quadrilateral. Gold +/-silver, base metals +/- gold and porphyry copper mineralizations develop in the area and they are related to the Neogene volcanic activity. The gold mineralization is related to the subsequent volcanic dacitic activity in the Badenian period in the Rodu-Frasin and Contu areas.⁶⁶ It develops as veins (Rodu, Frasin, Contu), cross-cutting veins (so called “chairs”, at Rodu) and stockworks (Rodu).

It should be noted that the metallogenetic fields of Contu, Arama, and Vulcoi-Corabia are related to a major fracture system developing NNW-SSE over approximately 8km in length. Some authors believe that during Antiquity this fractural vein system represented, at least at a certain moment, the most important mining field of the Apuseni Mountains.

3. Landscape Archaeology in the Bucium-Zlatna Area

3.1. History of research

In the 19th century, geological and archaeological research recognized the existence of outcropping gold veins north of the mining town of Zlatna, by identifying some very ancient human works, still visible in many places under woodland, as ancient opencast gold mines.⁶⁷ By the end of the 19th and beginning of the 20th century, B. Lukacs and G. Téglás had excavated several Roman burial mounds on the saddle between Corabia and Boteș. Téglás even drew the first archeological map of this area (fig. 8) and invited the famous British scholar H. Sanders to visit the Corabia opencast mines.⁶⁸ Other Roman cremation graves were excavated by O. Floca in 1938, but no attention was paid to the study of the ancient mining workings.⁶⁹

3.2. Vulcoi-Corabia mining field

The Vulcoi-Corabia metallogenetic field represents the south-eastern end of the major vein system mentioned previously that develops between

the Contu and Vulcoi mountains (fig. 7). This metallogenetic field consists of a major NNW-SSE vein, called Corabia (Ieruga), with some vein splays (Letiului/Paha, Vana Bisorului, Letiului, Surduci etc.) and diagonal NE-SW connection veins (Trancaloaia, Mazare, Segen-Gottes, Pompei, Ortul Homanilor, Buhaiului etc.) and several subsidiary sub-parallel veins, developing especially towards the west (Baisan, Sateana, Floresti, Ceteras, Crasnici etc.). A poorly developed NNE-WSW subsidiary vein system (i.e. Liliecilor vein) is also present.⁷⁰ It appears that the vein material ("ore") can be broadly separated in two main categories: a) clay dominated; b) quartz-carbonate.

The gold is present, generally, as free gold, developing as insulated grains and flakes or grain nests. It should be noted that even in the material from the hanging wall of the Corabia-Ieruga vein, over 30% of the gold is represented by free gold, as suggested by a laboratory processing test performed in the early 1980s. It should be also noted that in many cases the fill-back material of some old galleries is quite rich in gold (several grams per tonne), developing as free gold grains included in quartz, invisible or barely visible to the naked eye. This may suggest that only certain ore types (clay-dominated ore, with visible free gold and probably very high grades) were mined and processed at certain moments of the mining activity in the area, especially during Antiquity.

3.3. Archaeological surveys

In attempting to identify and estimate the archaeological landscapes of Bucium, I rely largely on fieldwork performed in past years. Preliminary work started in 2002, with the study of old literature, ancient maps and photos.⁷¹ During the 2003 and 2004 field seasons, a geoarchaeological team⁷² performed surveys at two major ancient sites: Bucium and Zlatna (formerly *Ampelum*). At Bucium two distinct areas were examined: Corabia and Boteș mountains. The southern part of Corabia corresponds to a huge opencast mine, accompanied by other smaller excavations (fig. 7). On the northern slope, ancient underground works have been identified in the so-called "Baia Domnilor". Ancient opencast mines were located on the top of the Boteș mountain, together with burial mounds. In the Zlatna area we examined a prehistoric site at "Colțul lui Blaj" and the Roman site at "Poduri", in the upper part of the Morilor valley.

Before attempting any excavations, the first task was to record and systematically map the archaeological sites. The mining inventory currently numbers around ten ancient gold mines spread over the southern and northern slopes of the Vulcoi-Corabia mountain. Field surveys were accompanied by aerial prospection, a complex hydraulic network being identified after the study of aerial photos. Archaeological prospection and the inventory of mining sites represent the starting point and basis of this research, although the approach will be incomplete without moving to excavation in the near future.

3.3.1. Bucium-“Corabia” site

There are specific references to ancient mining activity in this area in the archaeological literature of the 19th and 20th century.⁷³ They refer to both surface and underground mining activity. As a general observation, it should be noted that the veins were exploited mainly by surface mining works in the southern part and by underground mining works in the northern part.

During our field surveys we located several mining excavations, some large in size, on the southern slope of the Corabia mountain (fig. 11). The largest excavation, which started from the top of the mountain (at 1349 m), is called “Ieruga” (fig. 13). Mortars and grinding stones were collected from this area (fig. 29). The ancient miners set to work on an opencast quartz vein, and to the deeper levels they drove a huge adit, more than 600 m long and 40 m deep. It should be noted that this huge excavation had already been noticed and drawn by 19th century archaeologists (fig. 10). It could be seen more clearly up to the middle of the 20th century, today most of the area being covered by forest (fig. 13).

A second impressive ancient excavation called “Gaura Perii” (fig. 18) stretches over the south-western slope of the Corabia hill. Several mortars and grinding stones were collected by our team from this area. They clearly show the area to have also been mined in the 2nd-3rd century AD.

Apart from the larger excavations, some of them outlined on the existing maps, the aerial surveys offered new data on the mining and ore treatment areas. The photographs show many other smaller trenches and pit-like excavations spread over a relatively large area (fig. 9).

Ancient mining works on the Corabia mountain appear as long excavations, from 10 to 100 m long, 5 to 40 m wide, and 3 to 15 m deep.

As the veins crop out, mining was always started as opencast. As usual, the waste had been dumped near the excavations. Piled up in mounds at the sides of the opencast mines, these dumps gradually subsided inside the mining works after the cessation of mining activity. The subsidence of these dumps has contributed to the partial filling of the interiors of these opencast mines, completely hiding the entrances to possible underground works.

In the ancient opencast mines, ore extraction may have been performed by firesetting. This technique consists of heating the rock surface with a wood fire built against the face. The rock fissures and breaks under the thermal stress. As of yet, we have not found clear evidence of this type of operation at the Bucium mines. On the other hand, some faces do bear traces of pickaxes. This is a specialized iron miner's tool with the shape of a hafted chisel, the end of which the miner would strike with a sledge hammer. This sort of mining tool is well known from ancient to late medieval mines. Unfortunately, an opportunity to discover any miners' tool in the Bucium mines is yet to arise. It appears the chisel cutting technique was the main method used, either carried out on its own or in combination with prior firesetting, traces of which would have been destroyed by the final cutting operation.

Ore treatment areas were installed all along the eastern edge of the opencast mine of "Ieruga", which can be easily seen from the aerial photos (fig. 12). They comprise long trenches cut into the slope, and ending in a small pond.

3.3.2. Bucium-"Boteș" site

During the 2004 field surveys we were able to locate several surface excavations in the area of the Boteș vein group, just south of the Pietrele de Moara peak (fig. 25-26). It is very likely for at least a part of these excavations to be ancient and they may be related to the Roman cemetery excavated here in the late 19th and middle of the 20th century.⁷⁴ Roman miners were cremated and their ashes buried under burial mounds (fig. 32), together with pottery, clay lamps and small ornaments. From the funerary customs, it seems the miners originated from Illyricum, a similar situation as with Alburnus Maior (Roșia Montană).⁷⁵

3.3.3. Underground works: the Peter and Paul mine

The northern parts of the veins from the Corabia metallogenetic field were exploited mainly by underground mining works (galleries, blind shafts, inclined plans). In the archives of the 19th century, the mine called “Petru și Pavel” (Peter and Paul) has always been mentioned as a network of “ancient works”. Consequently, we tried to locate it during our field surveys in the Vulcoi-Corabia area. Thanks to the old maps and the support of some old local miners,⁷⁶ we were able to locate the mine on the north-western side of the Corabia mountain, although its entrance was almost completely filled in (fig. 19).

Due to the vegetation and fallen rocks, it was quite hard to clear the entrance, another difficult problem being the drainage of the water, which created a small lake inside the gallery. In spite of all these difficulties, part of the main gallery was made accessible to the study (fig. 19-20).

The gallery has the following dimensions:

- accessible length of 21 m;
- average height of 1.60 m;
- average width of 1.40 m (from 2.20 m at the entrance to 1.40 m inside);

The gallery was excavated in a rock of high hardness, that is andesite. It was opened by sharp tools and in spite of the modern (19th century) mining, the gallery still retains traces of iron tools on the walls (fig. 21), which confirm its excavation before the age of powder usage (17th century). The crown also bears traces of sharp tools in the entrance to the collapsed area. The gallery has the characteristic trapezoidal section, also known from other Roman mines in Roșia Montană.⁷⁷

We also identified several lamp niches cut into the left wall of the gallery (fig. 21). They show well the progression of the working space and the progressive deepening of the gallery. The vestiges are of a very good quality and their features allowed for rapid identification. The presence of lamp niches usually indicates Roman period techniques.⁷⁸

Probably the most remarkable feature of the “Peter and Paul” site is the conservation of the original Roman entrance, although the mine was worked till modern times. This network deserves to be excavated in depth in order to check for old works related to the gallery further inside the massif. To do this, it will be necessary to take out the water by drainage or pumping and then to advance by releasing the filling.

3.3.4. Zlatna-“Poduri” site

The field survey suggested to us that most of the material mined from the Corabia excavations was piled along the “Podurile” ridge. According to the geologist, most of the stone blocks observable on the ground are relatively newly volcanic and at least apparently barren. Very few quartz blocks were noted. Once extracted, the auriferous quartz was crushed and ground down to dust. Mortars, crushing-tables and grinders used for these operations were discovered in the dumps filling the excavations, probably dating from Roman times. These stone tools were made out of local rocks, such as andesite. Similar tools are known from the late La Tène sites of Les Fouilloux and Gros-Galet-nord in France⁷⁹ as well as in Spain.⁸⁰

After the ore was ground, the gold-bearing fines were washed in water to concentrate and recover the gold particles. The ancient site of Poduri has washing areas. Some of these washing areas were situated immediately adjacent to the opencast mines. They comprise small trenches cut into the slope in stony ground, and ending in a small pond (fig. 12). The miners would have fitted these trenches with wooden cleats or even sheep-skins to catch the gold particles carried in the slurry. Because of its high density, gold tends to be carried in the lower part of the stream.

A complicated drainage system and water-collecting ponds can still be observed in the area of the Zlatna-“Poduri” site (fig. 24). The ancient miners used a large quantity of water, stored nearby in several ponds. For each operation, they mixed the gold sands with water and let the mixture flow down the trench. At the end the muddy mixture collected in the terminal basin would have been recovered and recycled many times to extract the majority of the gold. A gold-bearing concentrate is retained in the trench by the traps. It appears that the miners preferred to perform this enrichment of the ore directly at the pit-head, rather than by the small stream running down from the mine. This demonstrates a wish to keep gold production as close as possible to the place where the ore was extracted.

It should be noted that Roman ceramics from the 2nd-3rd century AD (fig. 28) were found at the bottom of several canals (called “*corrugi*” in the ancient Latin sources). A topographical work was begun in the autumn of 2004, in order to produce a 3D map of the complex Roman hydraulic network still found on the Poduri plateau (fig. 15).

The observations made during the 2004 field campaign suggest that part of the mined ore material was probably of clay type. Taking into

account the presence of the aforementioned water drainage and storage systems, and given that in this type the gold is present as free gold grains and flakes (sometimes concentrated in nests), we can suppose that the main processing method was gravitational concentration using water (panning, sluicing). The presence of a straight, relatively steep water channel in the western side of the piled material suggests that “ground sluicing” (hatching) was probably used as a “secondary” recovery method of the gold from the lower grade material.

3.4. Evolution of mining techniques

The history of mining in the Bucium-Zlatna region probably dates to the Late Bronze Age. Several golden earrings belonging to this period have been found on the Vulcoi mountain.⁸¹ Silver Dacian coins (fig. 27) were found on the Corabia mountain, apparently in the ancient mines.⁸² Ancient miners worked veins and veinlets of gold bearing quartz and, mainly, auriferous quartz hydrothermal lodes outcropping in the southern part. The host rock of these auriferous veins are metamorphic rocks such as andesite or dacit. The width of the veins can reach tens of centimeters and even, albeit rarely, over a meter. Most of these veins and veinlets cropped out, which made their early discovery possible. The ancient opencast mines appear in the landscape as long and deep excavations, following the main veins (fig. 23).

The field surveys conducted at the mining sites provided the possibility of clarifying the Iron Age and Roman mining techniques used in the Bucium-Zlatna region from the late Iron Age to the 3rd century AD. At these sites, characterized by large opencast mines, the earliest works from La Tène were found sited at the edge of the later, larger works. These were saved from later reworking because they were worked for only a short time. The discovery of types of mining remains, older surface works and more recent deep works, allows us to demonstrate the evolution of mining techniques used in the Bucium region from the Iron Age to Roman times.

3.5. Communication patterns: Roman roads in the Zlatna-Bucium mining area

We have examined mining sites, the landscape around them, the important places in that landscape, and the technological framework

within which all these features were arranged. It now only remains to examine the physical links between all these elements: the communication pattern. In this chapter we shall look at land transport in particular.

Documents can be of help in reconstructing earlier road patterns, and, of course, place names (together with field and local names) provide further references. There are numerous local names referring to roads and paths, of which "Calea Bătrânilor", or "Old Men's Road", between Bucium and Abrud, is the most obvious.⁸³

Excavation in general is of little use in this area of enquiry, although it can produce evidence of goods and commodities being moved around in the landscape which can best demonstrate trading links, and, by implication, the routes used. Most early roads were not "constructed" as such; their surfaces wore down and hence any directly associated datable material is usually either eroded or out of context.

Fieldwork is immensely useful in any study of early routes. Abandoned routes can be recognized as holloways – the characteristic worn-down lanes with steep sides which are common at medieval sites and can often be traced up hillsides and through woods. On steep hillsides, numerous holloway routes may be seen and here, as elsewhere, alternative lines often exist: as one lane became boggy or impassable, another was opened up.

When gold was produced and exported on a large scale, as it was during the Roman era, a fully functional and simple system of communications was essential. Whenever metal production exceeded the local or regional scale, mining communities were perforce linked into interregional networks of communication and exchange.

No information has been found among ancient sources concerning the Roman road that linked Apulum and Ampelum. Most researchers of the Roman period have nonetheless pleaded for the existence of a Roman road between Apulum and Ampelum. M. Macrea mentions this route – "a road led from Apulum to Ampelum, along the Ampoi Valley and deep into the auriferous region. From Ampelum it linked up across the mountains with the road that connected the mining settlements of Abrud and Alburnus Maior (Roşia Montană). This latter route went down the Arieş Valley and reached Potaissa."⁸⁴

The most important settlements along the Roman road in the gold mining area are Ampelum and Alburnus Maior. A Roman town developed in the narrow Ampoi Valley at Ampelum. It was the residence of the Roman procurator who supervised all mining activity in the Apuseni Mountains.

An important center of gold mining, the town was guarded by troops belonging to a *Numerus Maurorum Hispanorum*.⁸⁵ The ruins of the town lie south-east of Zlatna, in the Ampoi Valley, while the remnants of the Roman mines can be seen today from the Iadului and Pietrele valley to the top of the Corabia mountain.

There are numerous hypotheses concerning the Zlatna-Bucium portion of the Roman road. G. Téglás explored the region and concluded that the road follows the Ampoi Valley to Dumbrava Ampoiului, where mercury was extracted. It then goes up the Arin or Ruda valley to the Corabia-Vulcoi mountain. From there the Roman road crosses the Sudoareș Hill, passing along the Southern ridge of the Corabia peak and further on to Slăveșoia. The Roman road is noticeable on the crest of the Boteș Mountain. From there it follows Izbita Valley, passing through Stânișoara, Izbicioara and Gura Izbitei before finally reaching Bucium.

I. T. Lipovan has explored a shortcut that linked the two mining centers of Ampelum and Alburnus Maior. It climbs Troianu Hill to Dumbrava. It then crosses the Muncel ridge, passing by Tisa peak before reaching Dâmbul Pădurilor, where it is noticeable on the surface for about 1 km. From there, the road passes by Fântâna Străjii. Once it reaches the mining area of Vulcoi-Corabia, it follows the route described above to Roșia Montană.

V. Wollmann describes the Roman road as having the course determined by G. Téglás and I. T. Lipovan, who prospected the Zlatna-Bucium area (fig. 30).

We were able to locate the itinerary proposed by I. Lipovan and to study mainly the sector close to the "Poduri" site, where the road crosses another Roman cemetery before reaching the plateau (fig. 31).

The portion between Zlatna and Bucium of the Roman road is 16 km long and heads north. From Bucium the route goes up the Corna Valley and reaches Roșia Montană. According to V. Wollmann, it goes round the Țarina Hill and passes by Pădurea Popii, which is close to the Lower Ferdinand Mine, the possible site of a Roman mining settlement. The portion of the Roman road between Bucium and Roșia Montană is approximately 5.5 km long and has a SE-NW orientation.

It should be noted that the road does not reach Abrud and Roșia Montană by way of the Abrud Valley. Although a Roman *castellum* existed in Abrud, the Roman road connects Bucium and Roșia Montană directly. A Bucium-Abrud *deverticulum*, which then met the Arieș Valley route, may have existed.

4. Industrial and Ideational Landscape in the Bucium-Zlatna Area

4.1. The mining landscape

In my study I looked specifically at mining sites and prominent features within the striking mining landscape of the Bucium-Zlatna region. The abandoned mines, massive heaps, and regenerated forests that exist today impacted significantly, and over time, on the ideational landscape of this area. Our understanding of the industrial landscape of both prehistoric and historic Bucium has been enhanced by the interdisciplinary surveys and exploration currently being undertaken by the Zlatna-Bucium Project. Places such as Corabia mountain are often imbued with immense ideological and economic significance: here the landscape impacts on both personal and cultural identities. It is important to relate archaeologically-visible mining “settlements”, such as *Poduri*, to the abstract concept of mining “communities”. Situated out of necessity in close proximity to ore bodies, such communities also required water, timber, agricultural land, and a viable transport system. Although primary production took place in close proximity to the mines, other factors may have affected the various sequences of social production, political expediency, and economic demand: these might include access to the ores; micro-environments for effective smelting, beneficiation, and the like; the organization of the labor force; and the role of rural sanctuaries in the system overall.

The materiality of the mining experience is a major factor in the social construction of a mining community and, by extension, the mining landscape. The mines gave villagers a sense of their own economic and social identity: this remarkable human modification of the landscape altered the traditional agricultural character of Bucium and served to reconstruct it as a village with a mixed agricultural and industrial economy. The dominant spoil heaps in this region reflect the daily grind of mining; in time they assumed social significance as part of the industrial landscape that configured everyday life.

Similarly, a vein of gold bearing quartz in an outcrop of rock may have a special significance for someone involved in the mining and production of gold, be they a prospector, miner, or farmer producing food for a mining community. In the eyes of the mining community, certain aspects come to the fore in the appropriation of a local landscape: natural

resources; agricultural land; places for working and spaces for dwelling; communications; and, in some cases, the ideology of mining practice. But gossans and ores are by no means the only components of a mining landscape, ancient or modern.

Because mining galleries usually need pit-props, and smelting needs fuel, inevitably the production of metal needs forests. The denuded landscape of certain areas on the Corabia and Boteș mountains (fig. 24, 26), not far from the Bucium-Poieni village, must have resulted at least in part from 2,500 years of gold, silver and copper mining and production.

The relationship between mining, settlement, and landscape varies according to the scale and organizational level of production. For example, the intermittent small-scale, localized production of the medieval period in the Bucium valley contrasts markedly with the larger-scale industries and major labor forces typical of the Imperial Roman period. Invariably this development would have impacted on the mining landscape in the form of imports, migrant labor, and possibly even new settlement patterns in the face of other socio-structural change.

4.2. Ideational landscapes

Only recently have archaeologists begun to pay close attention to a domain frequently called “*sacred landscapes*.” This is only one of several terms used to highlight non-economic perspectives on human-land relations. Whatever the labels used, study of these landscapes is hampered by ambiguity in the material clues to social meaning: we know from modern peoples that meaning in a landscape is not directly related to how obtrusively it has been marked in material, archaeologically detectable ways.

The *ideational landscape* of the Transylvanian Metaliferi Mountains was intimately linked to mining activities and the Iron Age and Roman elites, who exploited their perceived knowledge in exchange for control over the appropriation, distribution and consumption of labor, land and raw materials, especially gold and copper. Whereas archaeologists have typically discussed the parameters of authority in the ancient Transylvanian landscape by referring to the construction or development of monumental architecture in urban centers, we should not ignore the strategic, symbolic value of ritually defined sacred space in rural settings, or any other aspect of the unbuilt landscape.

How then can we envision the “sacred” landscape of the Bucium-Zlatna region? First, I would define the landscape as ideational rather than sacred, and would argue that people collectively develop and maintain certain places, or even regions, in ritual, symbolic or ceremonial terms. These places, in turn, create and express social identity. Within the landscape, people enact the “sacred” and symbolic, which in turn helps to establish their social identity and ideological authority and to reinforce socio-economic or religious institutions. Landscape features, monuments, sanctuaries and shrines serve as social spaces where public or ceremonial activities are carried out and where local history is generated and maintained. The ideational landscape helps to create specific social, cultural, and politico-economic configurations. Archaeologists interested in “sacred” space need to understand how such elements in the landscape impact upon human relations, and how processes of legitimization and empowerment are played out in spatial and temporal terms.

All of this material, from tumulus and altars to mining and archaeometallurgical installations and rural “sanctuaries,” forms part of the ideational landscape. And within that landscape, individuals – as members of groups – have negotiated differing interests and manipulated their socio-spatial world: this is the closest link we can make between mind, meaning, and symbolism in the ancient context.

5. Cultural Landscape, UNESCO and the European Landscape Convention: A Future for the Bucium-Zlatna region

5.1. Defining and protecting cultural landscape

The archaeological notion of a *cultural landscape* assumes that past patterns have somehow created or influenced the present through a predictable continuity (or “association”). There have been some commendable attempts to bring together cultural (i.e. archaeological or historical) and natural (i.e. ecological and aesthetic) approaches to landscape – for example, in the discipline of landscape ecology – but they still remain rare.⁸⁶

The landscape record may be modified, confused or destroyed by the dynamic interplay between natural and human factors. This realization

led UNESCO to categorize and define “outstanding” cultural or “natural” landscapes in an attempt to identify and preserve them. One main category defined by UNESCO – the *organically evolved landscape* – includes a “subspecies” (relict) “...associated with industries such as mining, quarrying and the production of metals,...”⁸⁷ Reference is made to classical Greek silver mines at Lavrion, and to 19th- and 20th-century gold-rush regions of western North America and Australia. This category seems to be equivalent to what the US National Park Service defines as a “historic vernacular landscape;” the National Register lists specific criteria to help identify, define, and evaluate the historical significance and integrity of these typically rural landscapes.

Most importantly, the publication of Europe-wide instruments (first a *Council of Europe Recommendation on Cultural Landscape in 1995*, now the new *European Landscape Convention*)⁸⁸ opens new doors for a wide-ranging comprehensive debate on the future of the European landscape to which archaeological heritage managers can make a significant contribution.

The European Landscape Convention offers a new framework for bringing landscape and its archaeological aspects into the mainstream of European heritage and social policy. The Convention establishes the principle that all of Europe’s landscape is a common cultural resource, and that an important aim of European policy is to maintain a landscape’s diversity for reasons of local and regional identity and economic and social health.

In the context of the cultural objectives of the European Union there are any number of suitable themes for collaborative international research and heritage management within a European framework. The *Europae Archaeologiae Consilium* (EAC) has declared as its primary mission to support the management of archaeological heritage throughout Europe and to serve the needs of national archaeological heritage management agencies. It will do this by providing a forum for organizations to establish closer and more structured cooperation and exchange of information, as well as by working together with other bodies that share the aims of the EAC.

5.2. Protecting the landscape of the Bucium-Zlatna area: the future agenda

Old mine sites are an integral part of Europe’s cultural heritage and thus should be treated with the same respect as the other remaining features of

Europe's past. Rather than destroying mining features, their preservation offers opportunities for education, appreciation and cultural tourism.

The Bucium valley is closely linked to the Zlatna area and together they definitely form a *cultural landscape*. This comes as a result of the Roman intervention in the territory over a period of two centuries (2nd-3rd centuries AD) and the changes experienced in this territory up to the present day. Its importance, however, goes beyond the monumental remains of Roman gold mining, as it is the product of historical changes of all types that this exploitation and domination implied.

In my view, the Bucium -Zlatna region fits into the UNESCO category of "organically evolved landscape". So far, there are no such classified archaeological sites in the Bucium valley. Once the area is assigned the status of a cultural landscape, as a space combining natural and cultural values, it may then in the future become an explicitly recognized heritage site of world renown.

This will be firstly for its *historical significance*: as a witness of the change in the exploitation of resources and the way of life of the local communities during Antiquity. On the one hand, this was one of the largest opencast mines in the entire Roman Empire, with mining clearances reaching one kilometer at their maximum extension and more than 40 meters deep. Bucium valley is, above all, also an exceptional example of a historical process. It is one of the best examples, though not the only one, of the profound change Roman gold-mining brought to the communities inhabiting southeast Europe.

Secondly, this will be because all these transformations – those we can appreciate and understand directly in situ, making this in part a relic or fossil landscape – gave rise to new realities that determined its use up to the present day. This is not a static landscape, for it has always been in a state of permanent dynamism. The historical process did not end with the Roman era, it continued during Mediaeval and Modern times.

The Bucium valley could become a **Cultural Park**, a dynamic reality in which the fossilized remains are articulated within a living landscape, that of our time, leading the visitor to today's territory into the territory of the past. The tourist potential of old mines has been recognized in many parts of the world.⁸⁹

The guiding principles of the future Bucium Cultural Park will be: knowledge, care and communication:

- *Knowledge* is seen as a keyword. Bucium Cultural Park will approach this from two angles: deepening our knowledge through the promotion of research, and spreading it through various public relations activities. Knowledge about the history of a landscape is essential to the interests of its actual inhabitants, to their pride and wish to care for and protect the historical monuments within the landscape. On the other hand, lack of knowledge, lack of interest and lack of respect can easily lead to a destruction and loss of heritage.
- *Care* and protection of the physical archaeological remains – scrub-clearance, fencing, regulated grazing and scything. There are certain problems relating to visual condition and protection. Landscapes change rapidly, and similarly the visual character of sites and monuments is changed by overgrown bushes and trees, making archaeological sites less interesting for cultural education purposes and also for other scientific reasons. This is especially true of post-Soviet countries. An important future aspect was to find solutions for the permanent care of monuments. The risk of damage to monuments by visitors was taken into consideration in the planning of the cultural paths.
- *Communication*, which means bringing the public to the cultural heritage site and the monuments in the landscape by establishing cultural paths, marked trails leading to the sites, and producing informative brochures to guide visitors to the monuments. Additional measures such as reconstructions, exhibitions and school programmers were also included. The aim was to cater for the needs of both people living in the areas involved and cultural tourists from elsewhere.

One possible model of heritage management in the field of cultural landscape is that of the European Cultural Paths, a partnership between projects dealing with heritage in five countries (Sweden, Denmark, Norway, Germany and Estonia). This project intended to provide a model for co-operation between archaeologists and management in the preservation of cultural landscapes. It was funded by the RAPHAEL programme of the European Commission with financial support from states and local municipalities (European Cultural Paths 1998).⁹⁰

A pilot Cultural Path has already been promoted in the Roşia Montană-Corna-Bucium area under the name of “Drumul Aurului” (The

Golden Way).⁹¹ Several physical paths were created and signposted in the landscape, and multilingual full-color brochures introducing the paths were printed, helping visitors to learn about the archaeological sites and monuments that were all well looked after. All information concerning the Bucium Project and the related heritage sites was made available via a Web site (www.buciumland.ro). One of the most important results of promoting a Cultural Path in the Bucium-Zlatna area will be the interest of European tourists for the region.

The guiding principle of a future Bucium-Zlatna protected area is to prevent major human change and particularly, future mining projects in this region. The future inclusion of the Bucium valley in the National Heritage List represents a challenge, not only for those responsible for its protection or the local inhabitants, but for all of us. We must remember that Bucium valley is not a renewable property and that we must all become involved if this is to become a *lasting asset*.

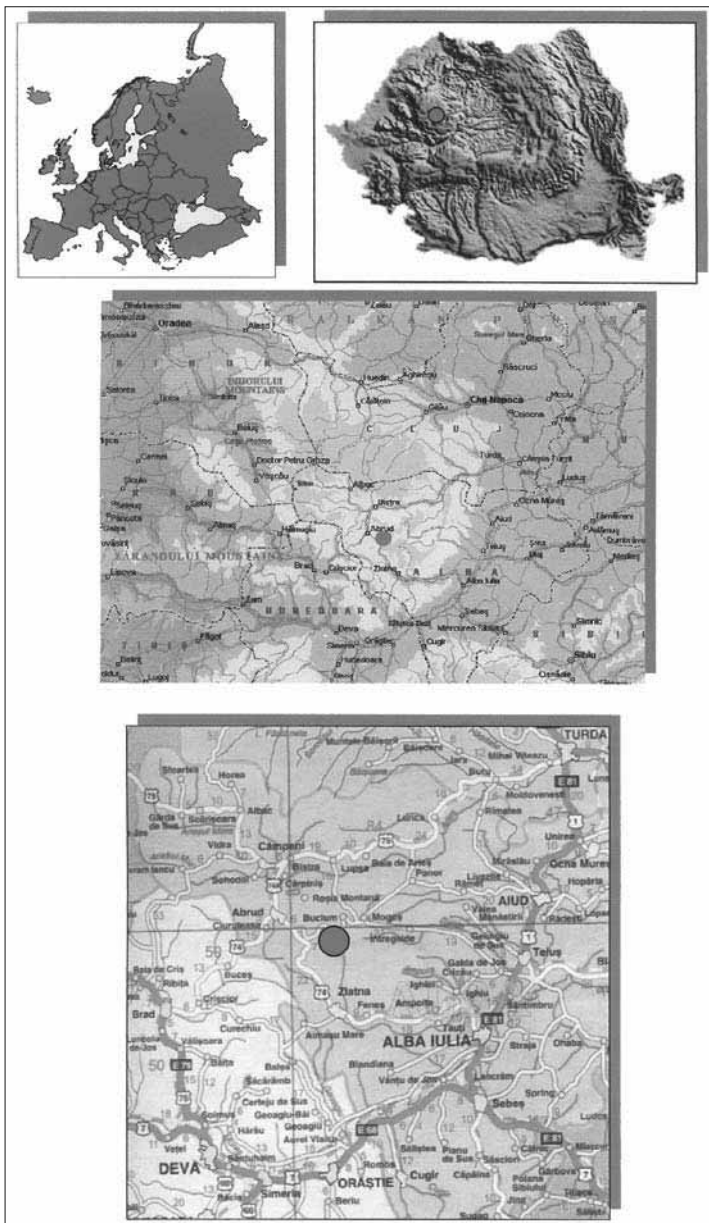


Fig. 1. Location of the Bucium – Zlatna Archaeological Project

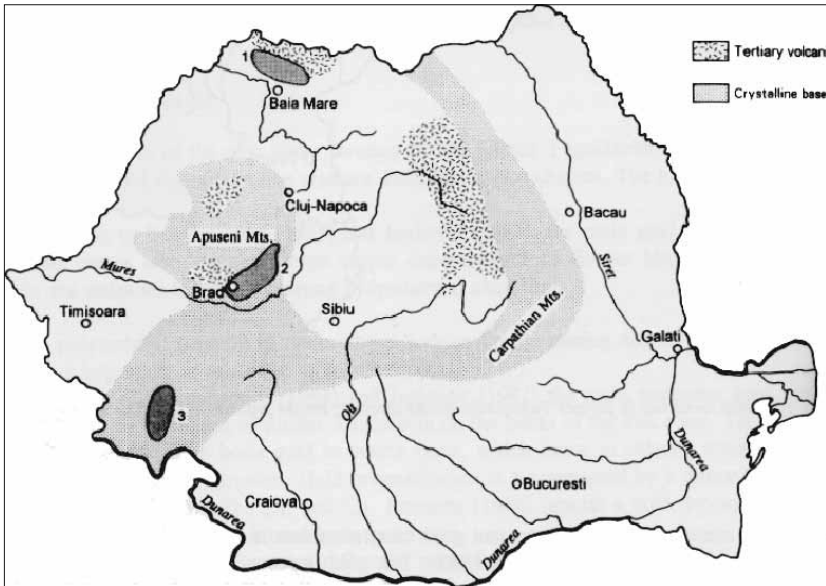


Fig. 2. Major gold mining districts (dark pattern) of Romania;
1: Baia-Mare and Baia Sprie,
2: "Golden Quadrangle", Apuseni Mountains,
3: South Carpathian metamorphic zone.

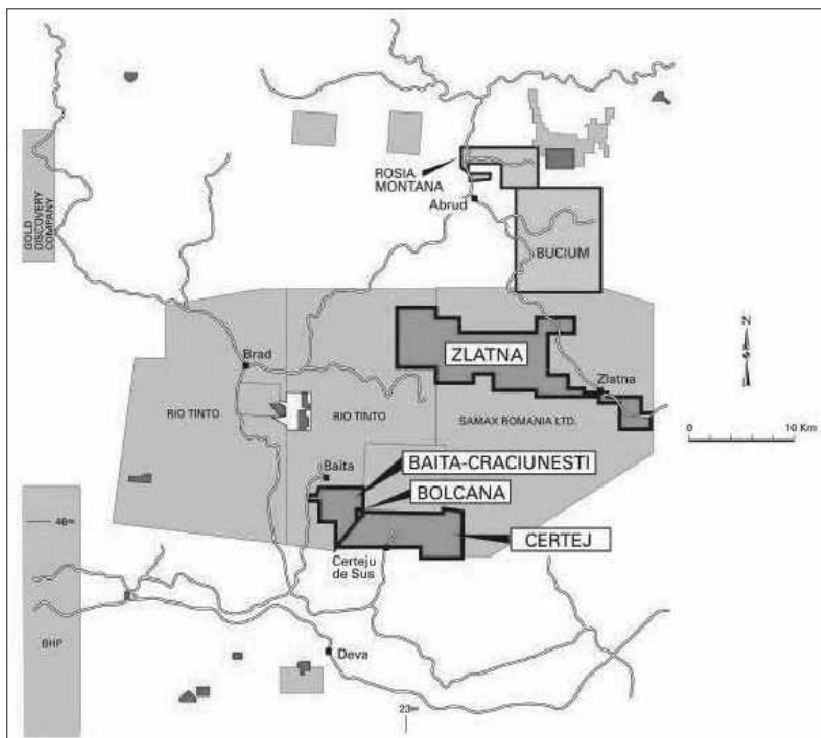
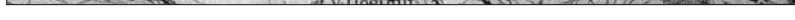


Fig. 3. Map with the future gold mining projects in the "Golden Quadrangle"



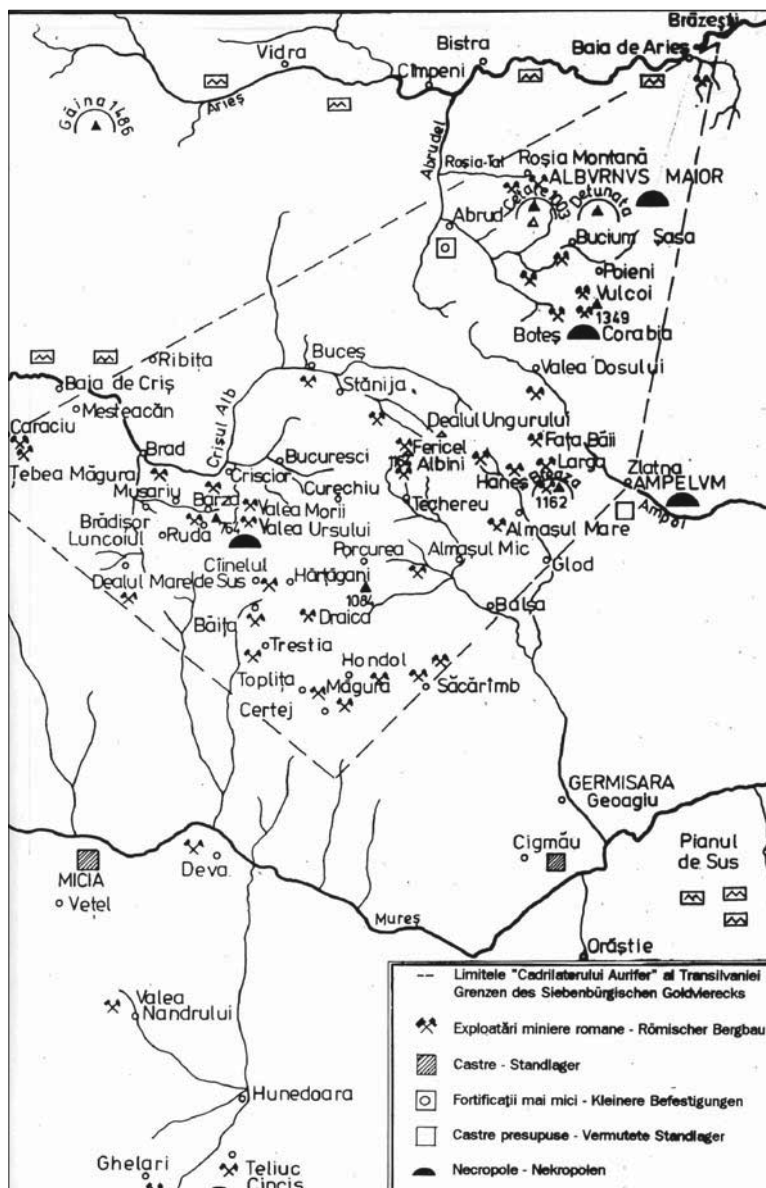


Fig. 5. Roman finds within the "Golden Quadrangle" (apud Wollmann 1996)

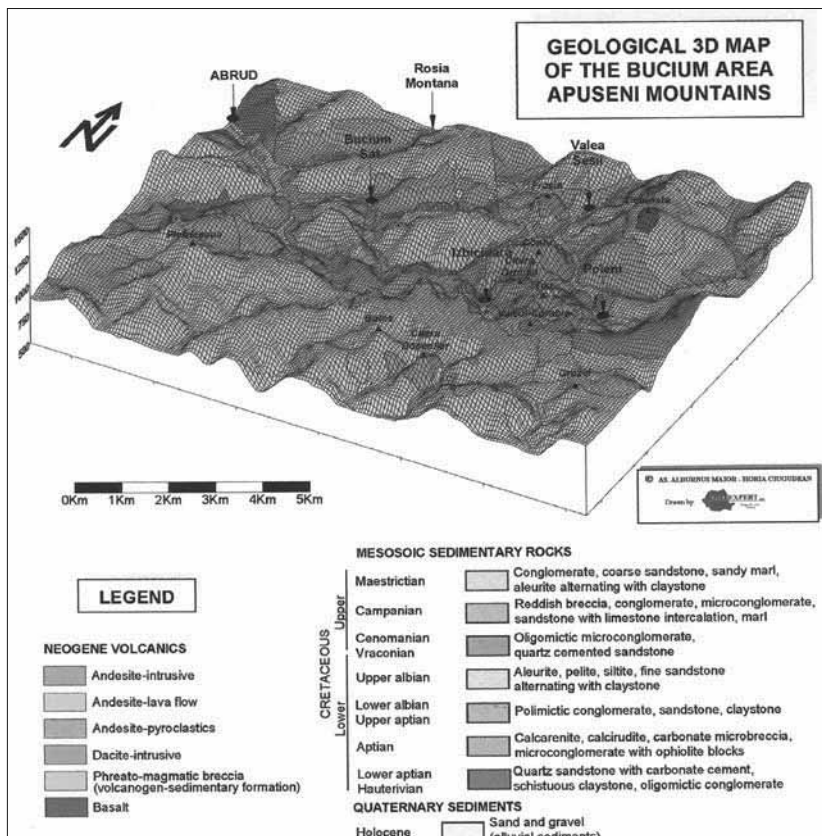


Fig. 6. 3D geological map of the Bucium valley, Apuseni Mountains

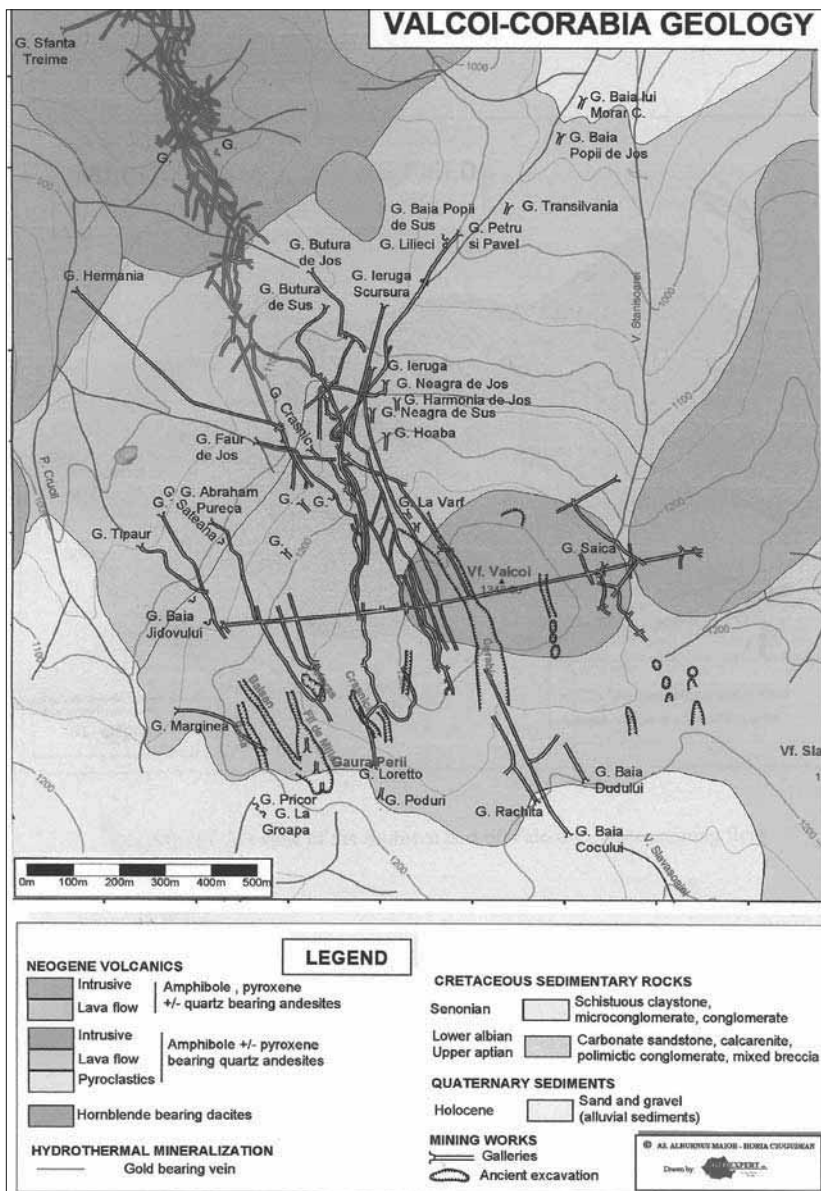


Fig. 7. Ancient and modern mines in the Vulcoi – Corabia area

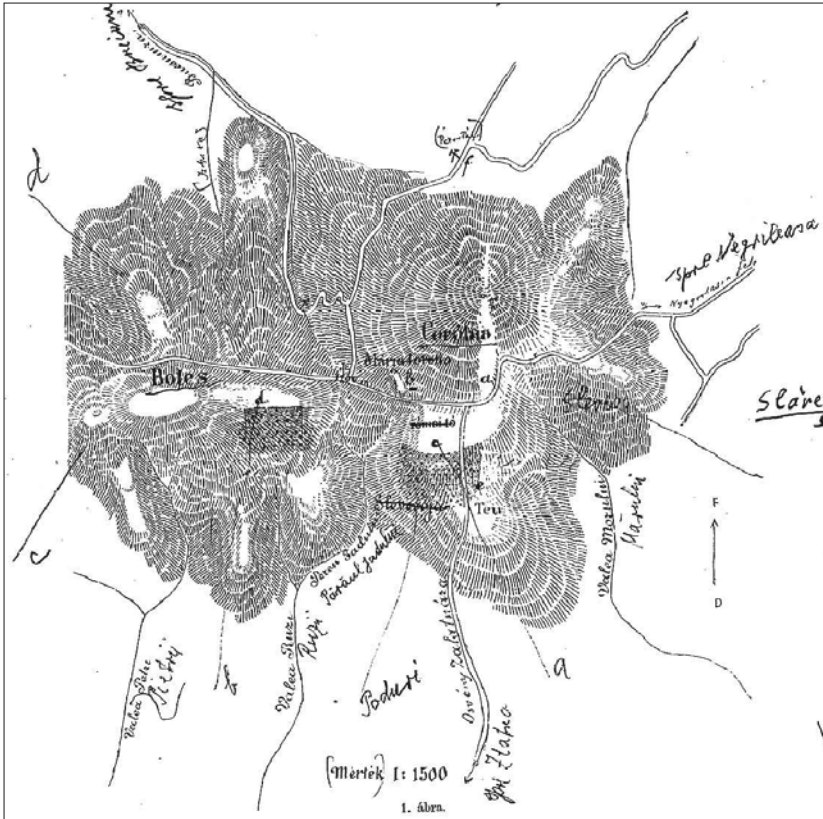


Fig. 8. Gabor Téglás' map (19th century) with corrections made by O. Floca in 1938



Fig. 9. Aerial photo with the Corabia Mountain



Fig. 10. 19th century drawing with the Corabia mountain and the ancient Ieruga opencast mine



Fig. 11. Present-day view of the Corabia mountain



Fig. 12. Aerial photo with the leruga opencast mine and adjacent ore treatment areas

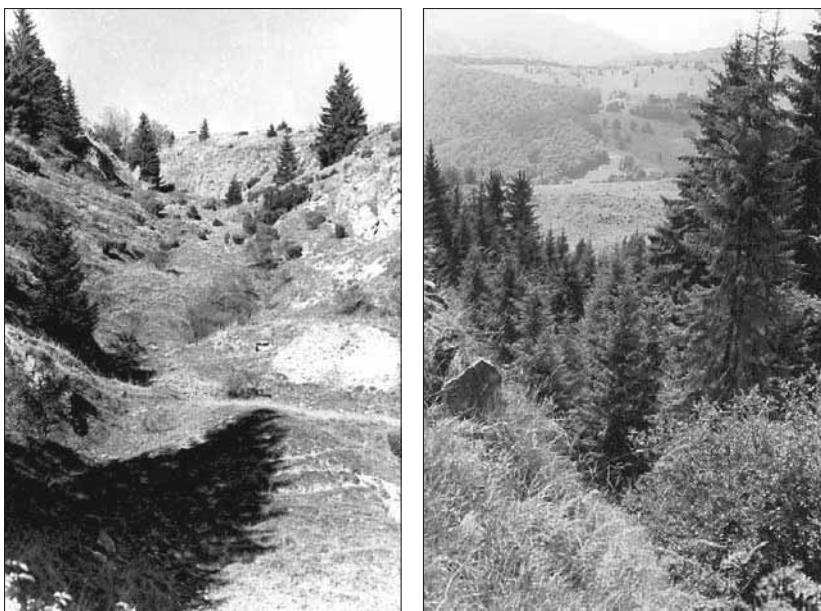


Fig. 13. Old (mid 20th century) and present-day view of the leruga opencast mine



Fig. 14. Zlatna: Aerial view of a Roman pond (*piscina*) on the Poduri plateau

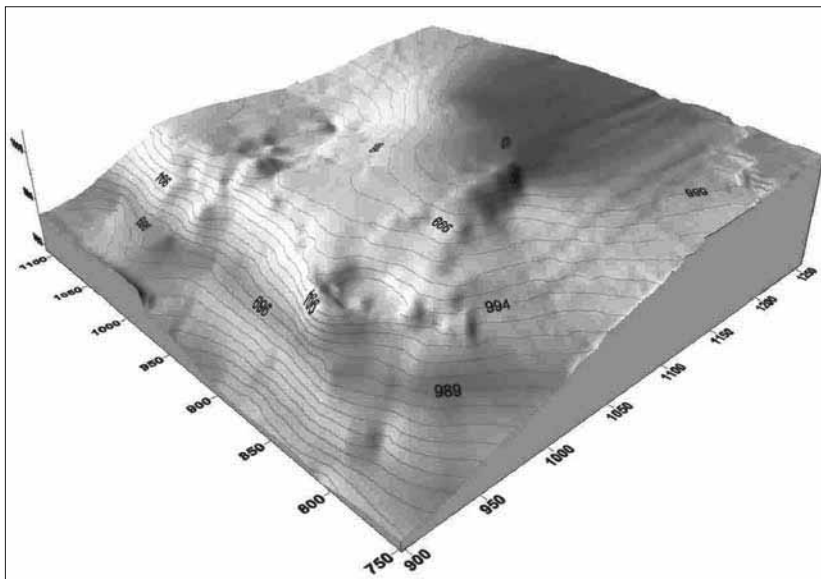


Fig. 15. Zlatna – “Poduri” site: 3D map of the Roman pond and collecting chanells



Fig. 16. Present-day view of a Roman pond (*piscina*) on the Poduri plateau

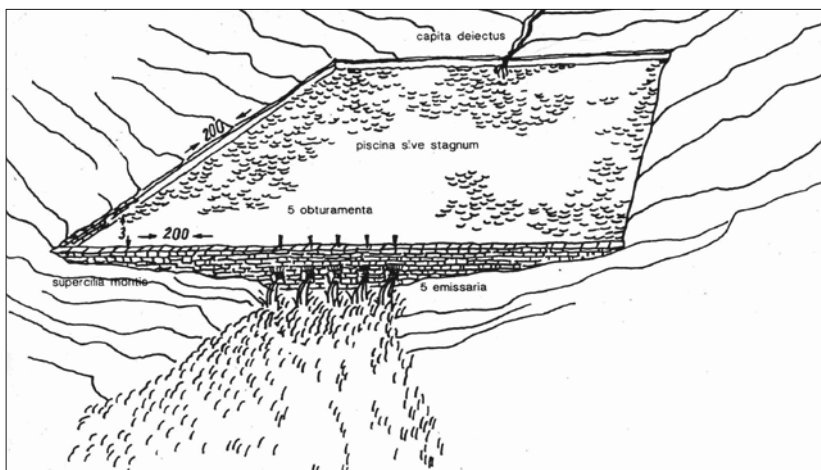


Fig. 17. Graphical restitution of Roman pond (*piscina sive stagnum*) according to Vitruvius description (*apud* Wollmann 1996)



Fig. 18. Old (mid 20th century) and present-day view of the Roman opencast mine „Gaura Perii”



Fig. 19. Peter and Paul mine with the original Roman entrance and inside main gallery

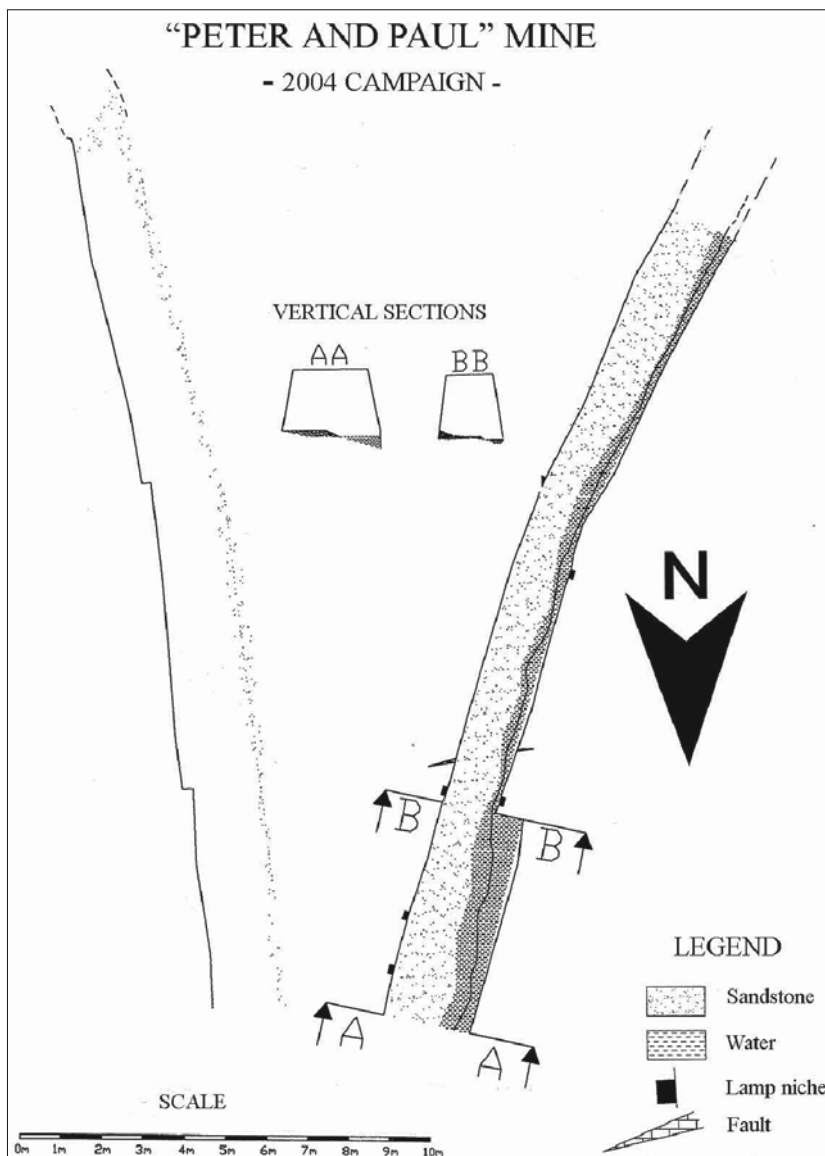


Fig. 20. Peter and Paul mine: Plan of accessible Roman gallery

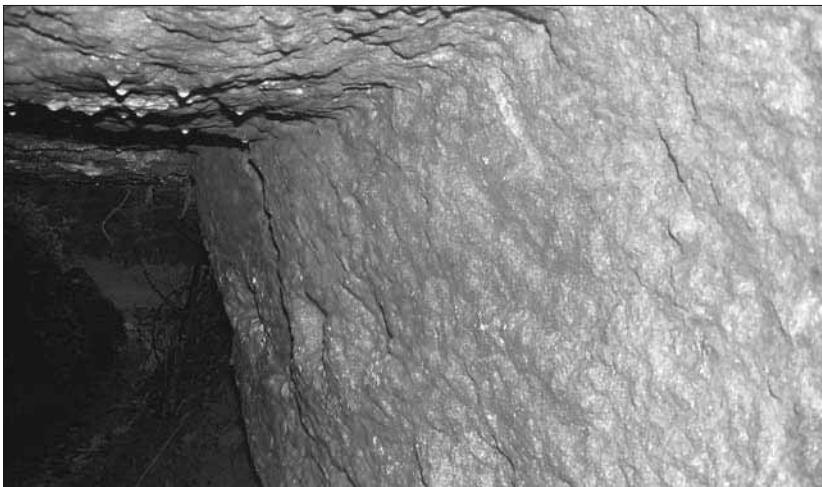


Fig. 21. Peter and Paul mine: detail of the eastern wall with pickaxe traces and several Roman lamp niches

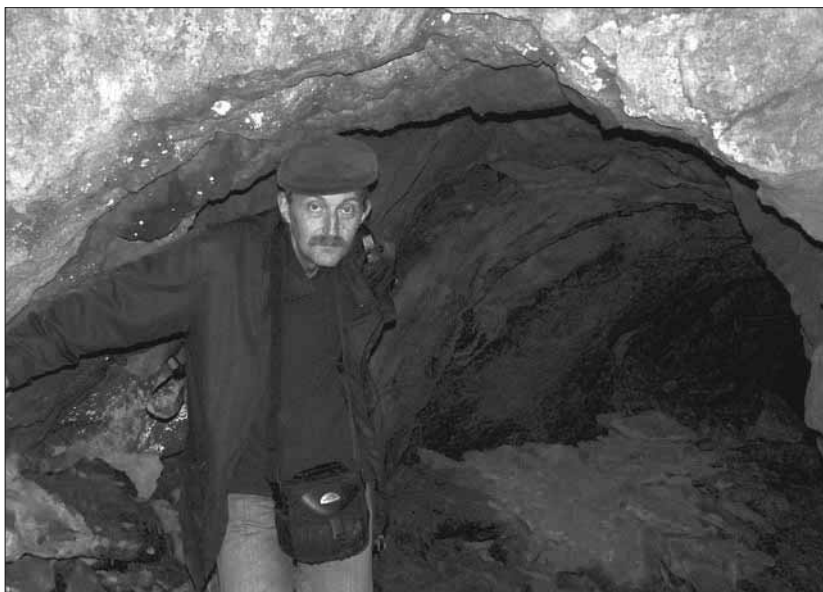


Fig. 22. The author inside a late Middle-Age gallery, open by gunpowder

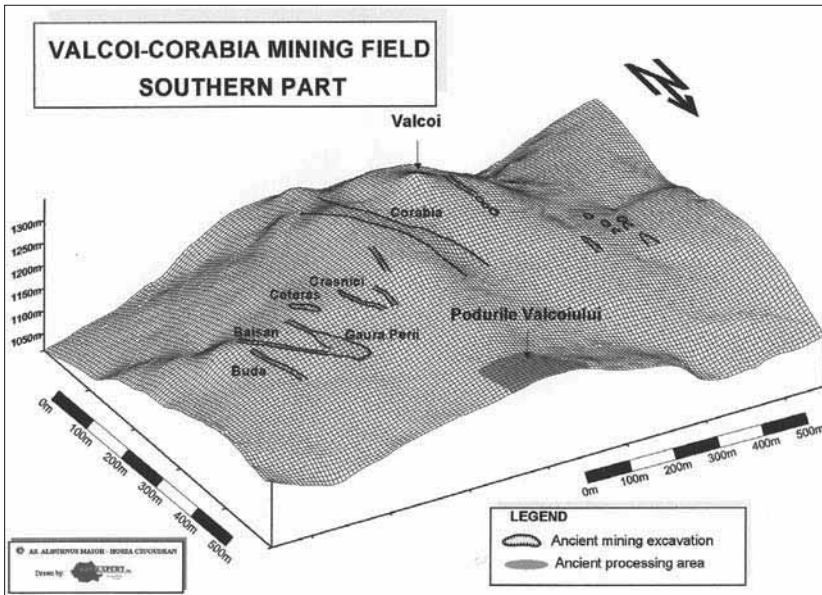


Fig. 23. 3D view of the southern slope of the Corabia mountain with several opencast mines and ore concentration areas

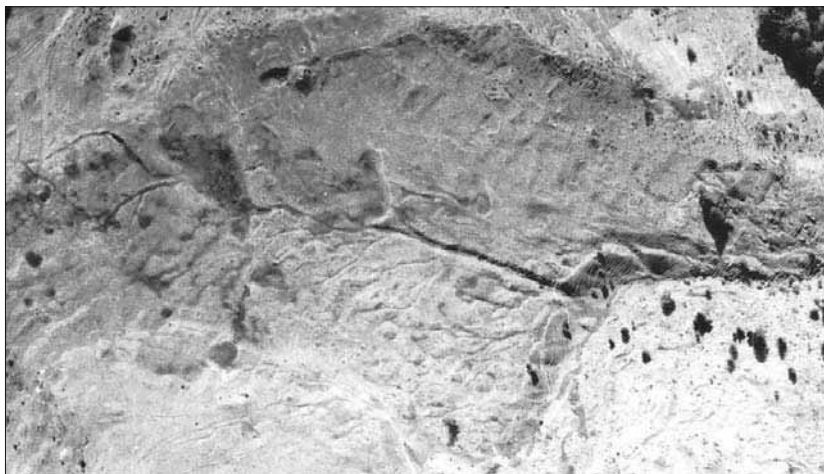


Fig. 24. Zlatna – “Poduri”: aerial and field views of one of the Roman canals (*corrugi*)



Fig. 25. Ancient opencast mines on the top of Boteș mountain



Fig. 26. General and close views of ancient excavations
on the top of the Boteș mountain



Fig. 27. Dacian silver coin and Roman altars found on the Corabia mountain in the 19th century (*apud* Téglás 1890)



Fig. 28. Roman pottery (2nd – 3rd century AD) discovered during the field surveys in the Bucium “Corabia” site

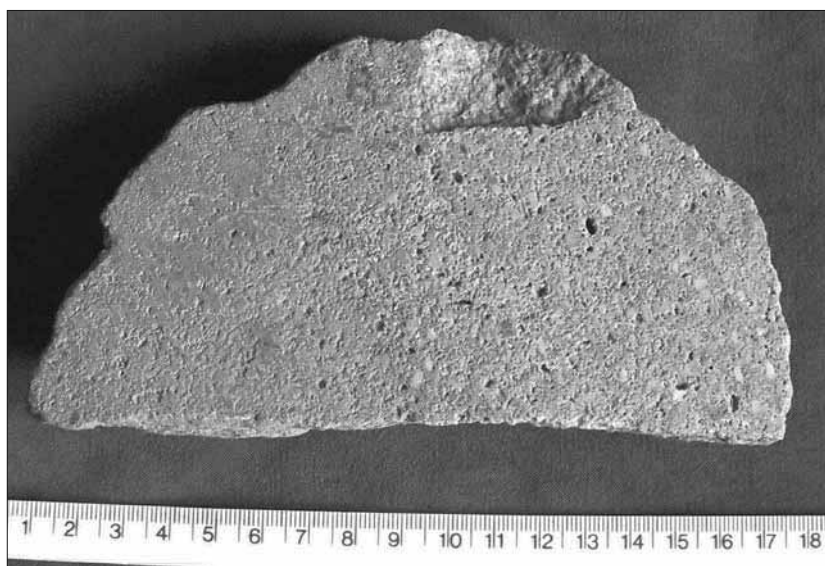
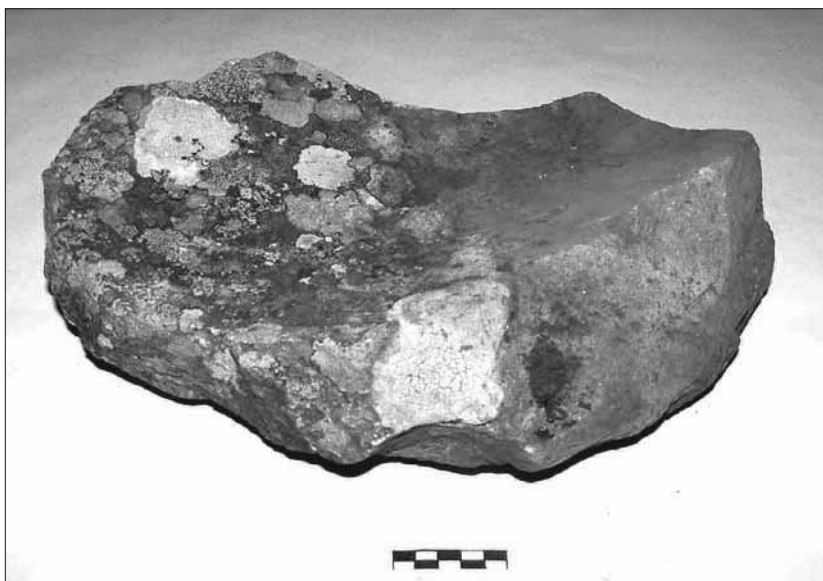


Fig. 29. Roman crushing table and grinder found at the site of Corabia – “Ieruga”



Fig. 31. Roman road reaching the Zlatna – “Poduri” site



Fig. 32. Burial mounds belonging to Roman miners in the Boteș cemetery (2nd - 3rd century AD)

NOTES

- 1 It should be noted at the outset that the project developed out of a pilot study which the author was commissioned to conduct by the Alburnus Maior Association and Pro Patrimonio Foundation (UK) in 2004. Later, important research in the library and archives of Bergbau Museum Bochum was supported by the New Europe College Bucharest. The present study is the result of the GE-NEC grant awarded to the author for 2005-2006.
- 2 See www.gabrielresources.com.
- 3 Fairclough 1999; Fairclough et al. 1999; Dyson Bruce et al. 1999
- 4 Cherry *et al.* 1991.
- 5 Dunnell 1992.
- 6 Foley 1981.
- 7 Ebert 1992.
- 8 Gosden and Head 1994; Knapp 1997; Rossignol and Wandsnider 1992; Yamin and Metheny 1996.
- 9 Carmichael et al. 1994 : 1; Hirsch 1995 : 4.
- 10 Hirsch 1995; Saunders 1994: 172.
- 11 Fagan 1996: 384.
- 12 Sauer 1925.
- 13 Tuan 1971: 184.
- 14 Daniels and Cosgrove 1988: 1; Head 1993: 489-90.
- 15 Feld and Basso 1996; Hirsch and O'Hanlon 1995; Rappaport 1989.
- 16 Hirsch 1995.
- 17 Barrett *et al.* 1991; Bender 1993; 1998; Carmichael *et al.* 1994; Knapp 1996a; Parcero Oubifia *et al.* 1998; Tilley 1994; Townsend 1992.
- 18 Bender 1993.
- 19 Tilley 1994.
- 20 Patterson 1990; Preucel 1991; Shanks and Hodder 1995; Knapp 1996b.
- 21 Knapp 1997: 14-18.
- 22 Crumley 1994: 6.
- 23 Barrett 1991: 8.
- 24 Johnston 1998: 56.
- 25 Carneiro 1970; Sanders 1977; Steward 1955; Willey 1953.
- 26 Bender et al. 1997: 148.
- 27 Renfrew 1973.
- 28 McAnany 1995.
- 29 Aveni 1980; Hawkins 1965; compare Martlew and Ruggles 1996; Renfrew 1982.
- 30 Fritz 1978; Schmidt 1983.
- 31 Morphy 1995: 186-8.
- 32 Basso 1996: 55.

- 33 Alcock 1993; Bradley 1993; Derks 1997; Stein and Lekson 1992; Thomas
1991; 1993.
- 34 Ashmore 1998.
- 35 Tilley 1994: 10, 23; compare Casey 1996.
- 36 Fitter 1995: 8-9.
- 37 See broader discussion in Knapp and Ashmore 1999.
- 38 Comşa 1974; 1991 : 87.
- 39 Bailey 1999: 218-222.
- 40 But see Eluère 1989; Eluère and Raub 1991; Hartmann 1978.
- 41 Eluère and Raub 1991: 20.
- 42 Popescu 1956 ; Rusu 1972.
- 43 Herodotus IV.104.
- 44 Téglás 1888.
- 45 Hartmann 1970.
- 46 Schumacher 1912.
- 47 Bacskey 1985.
- 48 Ciugudean 1991: 94; Primas 1996: 75-91.
- 49 Cauuet *et al.* 2003: 506.
- 50 Pârvan 1926: 595, 597.
- 51 Carcopino 1924.
- 52 Ardevan 1998: p. 51-55.
- 53 Posepný 1868.
- 54 Wollmann 1996.
- 55 Wollmann 1996: 114-119; Wollmann and Ciugudean 2005:102-103.
- 56 Wollmann 1996; Cauuet *et al.* 2003a ; 2003b.
- 57 Domergue 1990.
- 58 Damian 2003.
- 59 Téglás 1890; Floca 1938.
- 60 Udubaşa *et al.* 2001.
- 61 Huber and Huber 1983.
- 62 Neuninger *et al.* 1971.
- 63 Hartmann 1970.
- 64 Ibidem.
- 65 Weisgerber and Pernicka 1995.
- 66 Leary *et al.* 2004.
- 67 Ackner 1856 : 13; Téglás 1889: 260, 332 ;
- 68 Wollmann 1996: 17.
- 69 Floca 1938.
- 70 Ghiţulescu and Socolescu 1941.

- 71 I was able to complete my research in the Blegen Library of the American
School of Archaeology in Athens with the support of an Andrew Mellon
Research Grant.
- 72 The team members were: Dr. Horia Ciugudean (senior researcher, Alba
Iulia); Aurel Sintimbrean (former mining engineer, Sîntimbru); Szilard Toth
(mining engineer, Cluj-Napoca); Sorin Tamaş-Bădescu (expert in geology,
chartered by the National Agency for Mineral Resources, Deva).
- 73 Téglás 1889 ; Wollmann 1996: 140-142
- 74 See note 63.
- 75 Bărbulescu 2003: 410-413.
- 76 I would like to express my gratitude to Eugen Crîsnic and Ioan Oaida, former
miners from Bucium-Poieni.
- 77 Cauuet 2003 : 261.
- 78 Wollmann 1996: 112; Cauuet et al. 2003a: 259.
- 79 Cauuet 1991: 179; 1992: 21; 1994: 24.
- 80 Romero 2002: 348-350.
- 81 The ornaments were found in the 19th century and are now on display in
the Naturhistorische Museum in Vienna (Roska 1942: 308).
- 82 Téglás 1890.
- 83 Information kindly supplied by Voicu Macavei (Bucium – Saşa).
- 84 Macrea 1969: 154.
- 85 Petolescu 2002: 137-138.
- 86 Selman 1994.
- 87 Cleere 1995: 66.
- 88 Council of Europe 1995; 2000.
- 89 In the UK there are presently over twenty underground tourist mines and at
least ten other mining museums. There was a large growth in mine tourism
in the early 1980s. Visitor numbers to mines in the UK range from 2,000
p.a. to nearly 100,000 p.a. (average 38,000 p.a.). For more information, see
Critchley 2003.
- 90 Kraut 2002.
- 91 See www.drumulaurului.ro

REFERENCES

- Ackner, M. 1856 : "Die römischen Alterthümer und Deutschen Burgen in Siebenbürgen", in *Jahrbuch der Central-Commission* 1, Wien, 3-49.
- Alcock, S. E. 1993: *Graecia Capta: The Landscapes of Roman Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ardevan, R., 1998 : *Viața municipală în Dacia Romană*, Timișoara : Editura Mirton.
- Ashmore, W. 1998: "Monumentos políticos: sitios, asentamiento, y paisaje por Xunantunich, Belice", in A. Ciudad Ruiz, Y Fernandez Marquinez, J. M. Garcia Campillo, Ma. J. Iglesias Ponce de Leon, A. L. Garcia-Gallo, and L. T. Sanz Castro (eds), *Anatomia de una Civilización: Aproximaciones Interdisciplinarias a la Cultura Maya*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Mayas, 161-83.
- Ashmore, W., Bernard Knapp, A. (eds): *Archaeologies of landscape. Contemporary Perspectives*. Blackwell Publishers
- Aveni, A. F. 1980: *Skywatchers of Ancient Mexico*. Austin: University of Texas Press.
- Bacskay, E. 1985: "Prehistoric mining and utilization of some raw materials in the Carpathian Basin and in the adjacent areas", in Hala, J. (ed.): *Neogene mineral resources in the Carpathian Basin*, Budapest, 559-576.
- Barrett, J. 1991: "The archaeology of social reproduction", in J. Barrett, R. Bradley, and M. Green, *Landscape, Monuments and Society: The Prehistory of Cranborne Chase*, Cambridge: Cambridge University Press, 6-8.
- Barrett, J., Bradley, R., and Green, M. 1991: *Landscape, Monuments and Society: The Prehistory of Cranborne Chase*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Basso, K. H. 1996: Wisdom sites in places: notes on a Western Apache landscape. In S. Feld and K. H. Basso (eds), *Senses of Place*, Santa Fe: SAR Press, 53-90.
- Bailey, D. W. 1999: *Balkan prehistory*. London Routledge.
- Bărbulescu, M. (ed.) 2003: *Funeraria Dacoromana. Arheologia funerară a Daciei romane*. Presa Universitară Clujeană.
- Bender, B. (ed.) 1993: *Landscape: Politics and Perspectives*. Oxford: Berg.
- Bender, B. 1998: *Stonehenge: Making Space*. Oxford: Berg.
- Bender, B., Hamilton, S., and Tilley, C. 1997: "Leskernick: stone worlds; alternative narrative; nested landscapes", *Proceedings of the Prehistoric Society*, 63, 147-78.
- Bradley, R. 1993: *Altering the Earth: The Origins of Monuments in Britain and Continental Europe*, Monograph Series, 8. Edinburgh: Society of Antiquaries of Scotland.
- Carcopino, J. 1924: "Les richesses des Daces et le redressement de l'Empire Romain sous Trajan", in *Dacia* 1: 28-34.

- Carmichael, D. L., Hubert, J., and Reeves, B. 1994: "Introduction", in D. L. Carmichael, J. Hubert, B. Reeves, and A. Schanche (eds), *Sacred Sites, Sacred Places*, One World Archaeology, 23, London: Routledge, 1-8.
- Carneiro, R. 1970: "A theory of the origin of the state", *Science*, 169, 733-8.
- Casey, E. S. 1996: "How to get from space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomena", in S. Feld and K. H. Basso (eds), *Senses of Place*, Santa Fe: SAR Press, 13-52.
- Cauuet, B. 1991: "L'exploitation de l'or en Limousin, des Gaulois aux Gallo-Romains", *Annales du Midi*, 103, nr. 194, 53-72.
- Cauuet, B. 1992: "Aurières en Limousin", *Travaux d'Archéologie Limousine* 12, 7-22.
- Cauuet, B. 1994 : *Les mines d'or gauloises du Limousin*. Association culture at patrimoine en Limousin.
- Cauuet, B., Bruno, A., Rico, C., and Tămaș, C., 2003a: "Rețele miniere antice. Misiunile arheologice franceze 1999-2001", in P. Damian (ed.), *Alburnus Maior I*, București, 471-530.
- Cauuet et al. 2003b: "Roșia Montană, com. Roșia Montană, jud. Alba. Punc: Masivul Cărnic", in *Cronica cercetărilor arheologice din România*, CIMEC București, 254-262.
- Cherry, J. F., Davis, J. L, and Mantzourani, E. 1991: *Landscape Archaeology as Long-Term History: Northern Keos in the Cycladic Islands*, Monumenta Archeologica, 16. Los Angeles: UCLA Institute of Archaeology.
- Ciugudean 1991: "Zur frühen Bronzezeit in Siebenbürgen im Lichte der Ausgrabungen von Ampoița, jud. Alba", *Praehistorische Zeitschrift* 66, p. 79-114.
- Cleere, H. 1995: Cultural landscapes as world heritage. *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 1, 63-8.
- Comșa, E. 1974: "Date despre folosirea aurului în cursul epocii neolitice pe teritoriul României", *Apulum* 12, 13-23.
- Council of Europe 1995: *Recommendation R(95)9 of the Committee of Ministers to Member States on the integrated conservation of cultural landscape areas as part of landscape policies*. Council of Europe, Strasbourg.
- Council of Europe 2000: *European Landscape Convention*. European Treaty Series No. 176. Council of Europe, Strasbourg.
- Critchley, M. 2003: "Mine heritage tourism", in Morris, J. H., and Parkes, M. (eds), *Mine Heritage and Tourism. A Hidden Resource. Proceedings of a conference held on November 3rd – 6th 1999, at Nenagh, Co. Tipperary, Ireland*. Published by the Mining Heritage Trust of Ireland Limited.
- Crumley, C. L. 1994: "Cultural ecology: a multidimensional ecological orientation", in C. L. Crumley (ed.), *Historical Ecology: Cultural Knowledge and Changing Landscapes*, Santa Fe: SAR Press, 1-16.

- Daniels, S., and Cosgrove, D. E. 1988: "Introduction: iconography and landscape", in D. E. Cosgrove and S. Daniels (eds), *The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-10.
- Davis, O. 1935 : *Roman Mines in Europe*, Oxford.
- Derks, T. 1997: "The transformation of landscape and religious representation in Roman Gaul", *Archaeological Dialogues*, 4, 126-47.
- Domergue, C. 1990 : *Les mines de la Peninsule Iberique dans l'Antiquite Romaine*, Rome.
- Dunnell, R. C. 1992: "The notion site", in J. Rossignol and L. Wandsnider (eds), *Space, Time, and Archaeological Landscapes*, New York: Plenum Press, 21-41.
- Ebert, J. I. 1992: *Distributional Archaeology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Eluère 1989: "L'or de Varna", in *Le Premier or de l'humanité* Paris Musée Nationaux, 61-71.
- Eluère and Raub 1991: "Investigations on the gold coating technology of the great dish from Varna", in J.-P. Mohen (ed.), *Découverte du métal*, Paris Picard, 13-30.
- Fagan, B. (ed.): 1996: *The Oxford Companion to Archaeology*, 1996: Oxford University Press, New York – Oxford.
- Fairclough, G J, 1999: Protecting the Cultural Landscape – national designations and local character in Grenville, J, 1999, 27-39.
- Fairclough, G. J., Lambrick, G. & McNab, A. 1999: *Yesterday's World, Tomorrow's Landscape - the English Heritage Historic Landscape Project 1992-94*. English Heritage, London.
- Feld, S., and Basso, K. (eds) 1996: *Senses of Place*, Santa Fe: SAR Press.
- Fitter, C. 1995: *Poetry, Space, Landscape: Toward a New Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Floca, O. 1941: "Cercetări arheologice în munții Zlatnei, pe dealul Boteș si Corabia", in *Anuarul Institutului de Studii Clasice* 3, Cluj: 160-173.
- Foley, R. 1981: "Off-site archaeology: an alternative approach for the short-sited", in I. Hodder, G. Isaac, and N. Hammond (eds), *Pattern of the Past: Studies in Honour of David Clarke*, Cambridge: Cambridge University Press, 157-83.
- Fritz, J. M. 1978: "Paleopsychology today: ideational systems and adaptation in prehistory", in C. L. Redman, M. J. Berman, E. Y Curtin, W. X Langhorne, Jr, N. M. Versaggi, and J. C. Wanser (eds), *Social Archeology: Beyond Subsistence and Dating*, New York: Academic Press, 37-59.
- Ghițulescu, T.P., Socolescu, M. 1941: *Etude geologique et miniere des Monts Metaliferes*, Anuarul Inst. Geol., Vol. XXI.

- Gosden, C, and Head, L. 1994: "Landscape – a usefully ambiguous concept", *Archaeology in Oceania*, 29, 113-16.
- Hartmann, A. 1970: *Prähistorische Goldfunde aus Europa. Studien zu den Anfängen der Mettallurgie*, bd. 3, Mann Berlin.
- Hawkins, G. S. 1965: *Stonehenge Decoded*. Garden City, NY: Doubleday.
- Head, L. 1993: "Unearthing prehistoric cultural landscapes: a view from Australia", *Transactions of the Institute of British Geographers*, n.s. 18, 481-99.
- Hirsch, E. 1995: "Landscape: between place and space", in E. Hirsch and M. O'Hanlon (eds), *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, Oxford: Clarendon Press, 1-30.
- Hirsch, E., and O'Hanlon, M. (eds) 1995: *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*. Oxford: Clarendon Press.
- Huber, P., Huber, S. 1983: "Goldbergbau in Siebenbürgen", in *Lapis* 8, 5-10.
- Johnston, R. 1998: "Approaches to the perception of landscape: philosophy, theory, methodology", *Archaeological Dialogues*, 5, 54-68.
- Knapp, A. B. 1996a: "The Bronze Age economy of Cyprus: ritual, ideology, and the sacred landscape", in Y Karageorghis and D. Michaelides (eds), *The Development of the Cypriot Economy: From the Prehistoric Period to the Present Day*, Nicosia: University of Cyprus and Bank of Cyprus, 71-106.
- Knapp, A. B. 1996b: "Archaeology without gravity: postmodernism and the past", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 3, 127-58.
- Knapp, A. B. 1997: *The Archaeology of Late Bronze Age Cypriot Society: The Study of Settlement, Survey and Landscape*, Occasional Paper, 4. Glasgow: University of Glasgow, Department of Archaeology.
- Knapp, B. A. and Ashmore, W. 1999: "Archaeological Landscapes: Constructed, Conceptualized, Ideational", in Ashmore, W. and Knapp, B. A. (eds), *Archaeologies of Landscape. Contemporary Perspectives*. Blackwell Publishers, 1-29.
- Kraut, A. 2002: "European Cultural Paths: a model of co-operation between archaeologists for the management and preservation of cultural landscapes", in Fairclough, G. and Rippon, S., (eds), *Europe's Cultural Landscape: archaeologists and the management of change*, Europae Archaeologiae Consilium, p. 107-115.
- Leary, S., O'Connor, G., Howie, K., Nadasan, L. 2004: "The Bucium (Rodu-Frasin) deposit. Au-Ag-telluride Deposits of the Golden Quadrilateral, Apuseni Mts., Romania. Guidebook of the International Field Workshop of IGCP project 486, Alba Iulia, Romania", *IAGOD Guidebook Series* 12.
- Macrea, M., 1969: *Viața în Dacia Romană*. București: Editura științifică.
- Martlew, R. D., and Ruggles, C. L. N. 1996: "Ritual and landscape on the west coast of Scotland: an investigation of the stone rows of northern Mull", *Proceedings of the Prehistoric Society*, 62, 117-31.

- McAnany, E. A. 1995: *Living with the Ancestors: Kinship and Kingship in Ancient Maya Society*. Austin: University of Texas Press.
- Moga, V., Ciugudean, H. (ed.) 1995: *Repertoriul arheologic al județului Alba, Alba Iulia*.
- Morphy, H. 1995: "Landscape and the reproduction of the ancestral past", in 1. Hirsch and M. O'Hanlon (eds), *The Anthropology of Landscape: Perspectives on Place and Space*, Oxford: Clarendon Press, 184-209.
- Neuninger, H., Preuschen, E., Pittioni, R. 1971: "Goldlagerstätten in Europa. Möglichkeiten ihrer Beachtung in der Urzeit", in *Archaeologia Austriaca* 49, 23-35.
- Olivier, A. 2000: "The Europe Archaeologiae Consilium", in B. Coles, A. Olivier, & D. Bull (eds): *The Heritage Management of Wetlands in Europe*. EAC occasional paper no.1. WARP Occasional paper 16, 185-191.
- Parcero Oubina, C, Criado Boado, G., and Santos Estevez, M. 1998: "Rewriting landscape: incorporating sacred landscapes into cultural traditions", *World Archaeology*, 30, 159-78.
- Patterson, T. C. 1990: "Some theoretical tensions within and between the processual and postprocessual archaeologies", *Journal of Anthropological Archaeology*, 9, 189-200.
- Pârvan, V. 1926: *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, Cultua Națională.
- Petolescu, C. 2002: *Auxilia Daciae*. București, Ars Docendi..
- Popescu 1956: "Cercetări arheologice în Transilvania IV. Prelucrarea aurului în Transilvania înainte de cucerirea romană", in *Materiale și Cercetări Arheologice* 2, p. 196-250.
- Posepný, Fr. 1868: "Eine Bergmaschine aus dem zweiten Jahrhundert und einige gleichzeitig gefundene Gegenstände", in *Österreichische Zeitschrift für Berg und Hüttenwesen* 16, 1868, 153-168.
- Preucel, R. W (ed.) 1991: *Processual and Postprocessual Archaeologies: Multiple Ways of Knowing the Past*, Occasional Paper, 10. Carbondale, IL: Center for Archaeological Investigations, Southern Illinois University.
- Primas 1996: *Velika Gruda I. Hügelgräber des frühen 3. Jahrtausends v. Chr. im Adriagebiet - Velika Gruda, Mala Gruda und ihr Kontext*. Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie 32, Bonn.
- Rappaport, J. 1989: "Geography and historical understanding in indigenous Colombia", in R. Layton (ed.), *Who Needs the Past?*, London: Routledge, 84-94.
- Renfrew, C. 1973: *Before Civilization: The Radiocarbon Revolution and Prehistoric Europe*. New York: Knopf.
- Renfrew, C. 1982: *Towards an Archaeology of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Romero, J. G. 2002: *Minería y metalurgia en la Córdoba romana*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cordoba.

- Roska, M. 1942: *Erdély régészeti repertórium a I. □skor/ Thesaurus Antiquitatum Transsilvanicarum Tom I. Praehistorica*. Kolozsvár.
- Rossignol, J., and Wandsnider, L. (eds) 1992: *Space, Time, and Archaeological Landscapes*. New York: Plenum Press.
- Rusu 1972: "Considerații asupra metalurgiei aurului din Transilvania în bronz D și Hallstatt A", *Acta Musei Napocensis* 9, p. 29-63.
- Sanders, W T. 1977: "Environmental heterogeneity and the evolution of Lowland Maya civilization", in R. E. W. Adams (ed.), *The Origins of Maya Civilization*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 287-97
- Sauer, C. O. 1925: "The morphology of landscapes", *University of California Publications in Geography*, 2, 19-54.
- Schmidt, P R- 1983: "An alternative to a strictly materialist perspective: a review of historical archaeology, ethnoarchaeology, and symbolic approaches in African archaeology", *American Antiquity*, 48, 62-79
- Schumacher, F. 1912: "Die Golderzlagertstätten und der Goldbergbau der Rudaer Zwölf-Apostel-Gewerkschaft zu Brad in Siebenbürgen", in *Zeitschrift für Praktische Geologie* 20, 1-86.
- Selman, P. 1994: *The Ecology and Management of Cultural Landscapes* (proceedings of an IALE UK conference at Cheltenham 1993 published - Landscape Issues vol 11 No 1).
- Shanks, M., and Hodder, I. 1995: "Processual, postprocessual and interpretive archaeologies", in I. Hodder, M. Shanks, A. Alexandri, V Buchli, J. Carman, J. Last, and G. Lucas (eds), *Interpreting Archaeology: Finding Meaning in the Past*, London and New York: Routledge, 3-28.
- Stein, J. R., and Lekson, S. L. 1992: "Anasazi ritual landscapes", in D. E. Doyel (ed.), *Anasazi Regional Organization and the Chaco System*, Anthropological Papers, no. 5, Albuquerque: Maxwell Museum of Anthropology, 87-100.
- Steward, J. M. 1955: *Theory of Culture Change*. Urbana: University of Illinois Press.
- Téglás, G. 1888: "Prähistorische Gold- und Steingruben-Werkzeuge aus Dacien", in *Österreichische Zeitschrift für Berg und Hüttenwesen* 36, 463-466.
- Téglás, G. 1889: "Beiträge zum Goldbergbau des vorrömischen Dacien", *Ungarische Revue* 9, 1889, p. 260-2.
- Téglás, G. 1890: *A Korábia római bányászata kettős sirmezeje*, Budapest.
- Thomas, J. 1991: *Rethinking the Neolithic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Thomas, J. 1993: "The politics of vision and the archaeologies of landscape", in B. Bender (ed.), *Landscape: Politics and Perspectives*, Oxford: Berg, 19-48.
- Tilley, C. 1994: *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*. Oxford: Berg.
- Townsend, R. F. (ed.) 1992: *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*. Chicago, Munich: Art Institute of Chicago, Prestel Verlag.

- Tuan, Y 1971: "Geography, phenomenology, and the study of human nature", *Canadian Geographer*, 15, 181-92.
- Udubaşa, Gh., Rosu, E., Seghedi, I., Ivascanu, P.M. 2001: "The 'Golden Quadrangle' in the Metaliferi Mts., Romania: what does this really mean?", *Romanian Journal for Mineral Deposits* 79, suppl. 2.
- Weisgerber, G., Pernicka, E. 1995: "Ore mining in Prehistoric Europe: An overview", in Morteani, G. Northover J. P. (ed.) 1997: *Prehistoric Gold in Europe*, Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers.
- Willey, G. R. 1953: *Prehistoric Settlement Patterns in the Viru Valley, Peru*, Bulletin 155. Washington, DC: Bureau of American Ethnology.
- Wollmann, V. 1996: *Mineritul metalifer, extragerea sarii si carierele de piatra in Dacia Romana*. Muzeul National de istorie a Transilvaniei Cluj-Napoca, Deutsches Bergbau-Museum Bochum, Cluj-Napoca/Klausenburg.
- Wollmann, V., Ciugudean, H. 2005: "Noi cercetări privind mineritul antic In Transilvania (I)", *Apulum* 42, 95-116.
- Yamin, R., and Metheny, K. B. (eds) 1996: *Landscape Archaeology: Reading and Interpreting the American Historical Landscape*. Knoxville: University of Tennessee Press.



CIPRIAN FIREA

Born in 1975, in Baia Mare

Ph.D. candidate, Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca

Dissertation: *Patronage in the medieval painting of Transylvania,
14th-16th centuries*

Art historian, Research assistant, Institute of Archaeology and Art History
Cluj-Napoca

Research travels and grants in Hungary, Slovakia, Germany, France, Italy, UK
Eastern European Travel Bursary, Institute of Reformation Studies,
St Andrews University (2003)

Participation to conferences and symposia in Slovakia and Romania
Articles on medieval art published in Romania

ART AND ITS CONTEXT.

LATE MEDIEVAL TRANSYLVANIAN ALTARPIECES IN THEIR ORIGINAL SETTING

Visual practice played a crucial role in the religious life and experience of the Christian men and women living in late medieval and Renaissance Europe. This fact is proven not only by the visually-centered concepts that pervaded the essentially religious culture of the epoch¹, but also the dramatic and performance-like character of the divine service (public worship) and the nature of personal devotion, which operated on the basis of concrete images and mental visions (private worship). Added to this there is also the impressive heritage of material imagery, again mainly religious, produced in different media using different techniques and which survives until this day.

In modern times, images became the “appanage” of art historians. Certain exquisite masterpieces in particular, which stood out for their bright colors, masterly design, high sensitivity towards object surfaces, power to create illusion, lavish appearance, and skillful craftsmanship, are responsible for the bulk of the modern studies in the field of the history of art. That said, for a long time now, these images have not only be considered beautiful art objects to be placed somewhere on the chart of stylistic evolution, they have also acquired a more sophisticated status thanks to the evolution of the discipline. Different kind of inquiries, different approaches and methodological orientations, helped bring out various layers of meaning and interpretation, providing us with a more subtle, if not more appropriate, understanding of the artistic phenomena.

The present study represents an attempt to approach medieval and Renaissance images not from the point of view of the evolution of artistic forms, but by considering them in their original context. The images that will looked at belong to the “class” of the *altarpiece*, one of the

most spectacular and elaborate forms of Western art, which was used to decorate the inner spaces of Catholic churches and chapels, visually highlighting the “presence” of the divine in liturgical spaces centered around altars. The *context* here will be reduced to mean precisely the inner space of the churches as laid out in the late Middle Ages. It was in this space that interaction between these images and the public occurred, and I believe this setting (architectural and liturgical) played a critical role in the final appearance of these works of art as well as defining their function. Altarpieces needed to fit in to the pre-existing layout of the church, were meant to add to the meaning of the altars for which they were intended, and served to mark the liturgical foci of the building. Thus an analysis and interpretation of their repository, the sacred rooms, may yield some very useful indications as to the purposes and functions of altarpieces.

In terms of a methodological affiliation, this approach is related to the *integrative* or “holistic” tendency promoted in recent decades by certain art historians² of the medieval period. As a reaction to the increasing specialization into different branches of research, which caused the (supposedly) unitary reality of the past to be cut into different pieces, the various contributions within this specific framework attempted to reintegrate the scattered fragments into more coherent bodies. Although “there is no way back to the *real* Gothic cathedral, to the *real* twelfth-century audience, to any kind of medieval wholeness, if ever such a thing existed”,³ it is equally true that the fragments (i.e. the pillars, stained-glass windows, vaults, shrines, altarpieces, liturgical performances, Gregorian songs etc.) are less significant on their own than as part of integrative systems. To reconstruct, to restore such complex arrangements as Gothic churches as they were at the time they originally functioned is a very difficult task requiring a substantial amount of historical sources. Unfortunately, there are few sources in the case of Transylvanian Gothic churches and the altarpieces they contain. Nonetheless, a careful analysis of the existing sources, both written and visual, may contribute to a better understanding of the role of the altarpieces within the church, the way they functioned and were integrated into a matrix of liturgical objects and actions that defined the sacred space. While local examples may be poorly documented and interpreted, comparative evidence provides sufficient reason to attempt this reconstruction.

Altarpieces played an extensive role in the development of a “culture of the visual” and the impressive flourishing of Western Christian imagery

in the late Middle Ages by providing images with both a physical medium and a form of legitimacy⁴ based on their immediate association with altars. Over the course of time, altarpieces lost much of their original audience and function, often becoming obsolete and, as a consequence, being removed, replaced, or simply destroyed. But despite some losses, the fact they still managed to survive in impressive numbers bears witness to their former success. They were originally widespread in Europe, spanning the entire Catholic world, from Italy to Scandinavia and England to Hungary, and had a multitude of local features. Their disconcerting diversity was based on a wide spectrum of conjectures, ranging from the material used (metal, stone, wood), the techniques employed (*au repoussé*, enamel, carving, painting, gilding etc.), and regional or local forms (Italian single or multi-paneled *pala*, Spanish *retablo*, Netherlandish inverted T-shaped *triptychs*, German *Schnitzretabel* etc.) to specific iconographies and the special functions they were meant to fulfill. Similarly, any attempt to classify altarpieces will be based on very varied criteria. Besides their inherent religious imagery, what places these diverse objects in the same category is their originally intended relationship with an altar.

However, this essential trait of altarpieces has been disregarded for a long time: the modern public is initially more attracted by the representations born by altarpieces, their formal beauty and celebrated authorship. Indeed, some of the great masters – such as Cimabue, Duccio, Giotto, Van Eyck, Van der Weyden, Pacher, Fra Angelico, Botticelli, Raphael, Memling, Dürer, Stoss and Tiziano, to mention but a few – also produced magnificent altarpieces besides other works. By comparison with other classes of images, altarpiece imagery served to document the masters' *maniera*, their personal touch, the specific modalities of representation, the technique, the evolutions of the style. Later investigations exceeded the limits of the "great masters", encompassing the entire artistic heritage. They also dug deep, beneath the impact of the conservation-restoration disciplines, to the intimate knowledge of techniques and materials on which the visible images are based. *Style* represented, and still does, one of the most prevailing and long-lasting foci. Due to microscopic insights into stylistic method, and thanks to museums, we are now familiar with the details of the images, with their external appearance, with *how they look*.

Another other kind of inquiry concentrates on *what is depicted*, that is, the content and meaning of the representations. These range

from simple iconographic approaches, which classify images on the basis of their subject matter, to in depth iconological analysis, which attempts to “translate” every detailed feature of the representation and re-construct intended messages. These investigations put great value on the original cultural background (ideological, textual etc.) from which the images emerged and to whom they were addressed. Focusing on social background emphasizes how diverse social strata or individuals (*patrons*) contributed to the occurrence of special characteristics of images and even the execution of particular objects. The role of the patrons in artistic production was re-examined, and in some cases they acquire a preeminent position compared with the artists. Other studies focus on the *functions* of the images, i.e. how they served the cult and personal devotion, how they contributed to the spreading of diverse devotional trends, how they interacted with the public, how the public responded to their stimuli etc. The research directions briefly mentioned here address late medieval imagery in a broad sense before looking at medieval altarpieces. Each direction emphasizes specific features – such as the author, the style, the material, the commissioner, the iconography, the apparent and the disguised messages, the religious and devotional uses, the public and private nature, the iconic or narrative aspect of the representation etc. – and confirms or argues against different approaches, the end result being a refining of our understanding.

How do the studies that focus on altarpieces contribute to this debate on images?

The altarpiece as a *category* has only lately become “fashionable” as a topic of study.⁵ This assertion alludes to the important scholarly research into both the altarpiece as a class *sui generis* – constituting the main focus of what is to follow – and regional and limited material. Although, as will be shown, the view that the altarpiece is a “valid category”⁶ is in many ways problematic, it nonetheless gave rise to a fair number of new perspectives on medieval art⁷.

One of the most important and simultaneously disputed features of altarpieces is to do with their *liturgical* nature. This relates not only to the general and obvious connection with the representation of the divine, but also to the set of *functions* they served in order to become a specific religious desiderata (or at least a religious “decoration”). One prominent opinion⁸ holds that the emergence of the altarpiece is a direct consequence of the mutations in liturgical customs sanctioned and imposed as

universal practice by the Fourth Lateran Council in 1215. This takes into account several interrelated elements. The newly decreed doctrine of the Transubstantiation stated that the body and the blood of Christ were physically present, at the moment of the consecration, in the bread and wine of the Eucharist⁹. It thus became necessary to show the consecrated Eucharist to the congregation, by raising it in order that it could be *seen*, leading to a change in the priest's position (from the rear to the front of the altar and with back turned to the public) while performing Mass. This new position freed the rear of the altar, which could then be used as a place for permanent decoration, an appropriate backdrop against which the gaze of the congregation could project the elevated Host and Chalice. This convenient backdrop for the exalted sacraments was thus represented by the altarpiece. According to this theory, therefore, the presence of the altarpiece as a permanent decoration of the altar table was the result of a new liturgical tradition.

This very precise liturgically based and chronologically restrictive hypothesis for the origin of altarpieces was not accepted by all authors.¹⁰ The liturgical context, some said, must be considered in a more circumstantial manner, by which they were alluding to the diversity of local regulations and customs concerning the performance of the Mass. There was no – either before or after 1215 – one single tradition concerning the *position* of the priest (in front or at the back of the altar) during the celebration of mass. Moreover, the Forth Lateran Council made no stipulations in this respect. Clear evidence of the liturgical position was to be obtained mainly by analyzing the original arrangement of the sacred space. Besides local liturgical ordinances and consuetude, the studies mentioned underscored the role played by diverse altar furnishings in the genesis of the altarpiece: antependia, shrines with relics, statues of the Virgin and Child (*The throne of the Wisdom*), painted panels as *memoria* of saints etc. They also emphasized the importance of side altars, often attached to the walls and thus with their rear available for altar decorations. Altarpieces emerged from different cultural areas (Italy, as well as England, Spain, and Germany), and it was a long time before they became a broadly accepted feature (between the 9th and 13th centuries). Hence the emergence of the altarpiece was a complex process with broad spatial and temporal contingences and was the result of an adaptation of specific church furnishing and transformations favored by liturgical change.

Some studies aim to show that the liturgy played a pivotal role not only in the development of the form of the altarpiece itself, but also in the overall iconography it contains.¹¹ The liturgy gradually began to incorporate an increased emphasis on the visual, and the altarpiece came to reflect this evolution. As a rule, every altarpiece was meant to mirror the activity taking place below it. The cult of the Eucharist became dominant in the church in the later Middle Ages, and religious imagery and altarpieces mirrored this trend. Not only the obvious iconographic themes (the *Virgin and the Child*, *Christ on the Cross*, *Vir Dolorum*, the *Last Supper*, etc.) can be interpreted in a Eucharistic way, but much of the disguised meaning of other representations also refers to liturgical and sacramental acts. As to Netherlandish altarpieces, it was argued that they “evoke the ceremonies performed at the altar with unparalleled originality, subtlety, and fervor”.¹²

Other opinions neglect the liturgical nature of the altarpieces and reject their implication with the cult.¹³ There are several arguments that support this view. One concerns the fact that the altarpieces never became *mandatory* for the celebration of the Mass, unlike other items (the altar itself, the altar cloths, the Bible, the *vasa sacra* etc.) that were specially requested by all canonical regulations. Indeed, many altars remained and functioned without altarpieces throughout their entire existence. Church regulations, both from earlier and later periods, set out very precise requirements concerning the use of liturgical implements, but none concerning altarpieces. It has also been argued that the iconography of altarpieces describing the saints and their lives have little in common with the sacred actions of the liturgy or the Eucharist: “retables are not liturgical objects but *only refer* to the central issue of the liturgy, to reenact ritually the history of the salvation in the eucharistic sacrifice”.¹⁴

These scholarly tendencies, even where they recognize the liturgical nature of altarpieces, have the main advantage of bringing the issue of function to the fore while also confirming the need to view retables not only as simply as works of art. They also returned the altarpieces from museums and reinstated them on the *altars* from which they originated. The research carried out on altars¹⁵ is equally useful in terms of gaining a more accurate understanding of the altarpieces, both in terms of their function and appearance. Every church had at least one altar, and there was a tendency, beginning with the Carolingian period, to increase the number of altars, reaching as many several dozen in the larger churches

of the late Middle Ages. This expansion provided the conditions for the unprecedented flourishing of religious imagery on altarpieces. Each altar had to be properly consecrated, to receive a *titulus* or dedication, and to contain sacred relics. The main altar of the church usually had the same dedication as the church itself, and secondary altars were dedicated to the chapels they were placed in (if there were any chapels at all). The relationship between the relics and the altar was not necessarily important in terms of the dedication itself, meaning the relics contained by an altar did not have to be from the titular saint. There were, for example, very few Marian relics despite a multitude of Marian dedications. Later, when the number of altars surpassed the number of available relics, it became customary to use the consecrated host in the place of relics. But both the patron saint of the altar and the relics it contained still played a decisive role in terms of the iconography of the altarpiece. While local legislation, as of 1229, required that the dedication of the altars be clearly displayed with inscriptions in suitable places,¹⁶ the Trier Council had already, in 1310, set out the requirement that the dedication be indicated either by inscription or by *paintings* or *sculptures* near the altar.¹⁷ The consequence of this canonical regulation was that the altarpiece was required to refer, through its iconography and representations, to the dedication of the altar beneath it. Thus, one of the main *functions* of the retable was to “label”¹⁸ in visual terms the invisible dedication of the altar. This labeling was in most cases obvious, meaning that the patron of the altar was represented in one manner or another (in privileged or subordinate position) on the altarpiece. Often, when the patron of a high altar was a specific certain saint, it was represented through association with the Virgin, the Virgin and Child, or a Christological subject related to the Incarnation or sacrifice of Christ¹⁹.

This interconnection between altar and altarpiece also had other important consequences. One of these concerns a certain magnitude of proportions. Certainly, because the construction of the altarpiece came after the foundation of the altar (sometimes centuries later), the size of the altar determined at least the width of the altarpiece, which hardly could be less than one meter, and often more. This physical size distinguished altarpieces from other classes of images, which, though otherwise very similar, were minute in size and could be taken away or handled by private persons. The dimensions and fixed placement of the altarpiece above the altar, with its base about one meter from the ground, conferred

it with the quality of a *public* object. Despite the existence of many private chapels (connected with churches, chantries, or even private mansions), altarpieces addressed a multifold public (made up of the officiant and the audience, no matter how restricted). Direct contact between the praying person in front of the altar and the imagery of the altarpiece was in many ways restricted (as will be shown), and this could be an argument supporting the fact that altarpieces were more important in terms of overall representation and their general effect than minute observation; they were more important as brightly-colored and gilded ensembles than pictures or sculptures.²⁰ Because of this *distance*, we can assume that images, understood from an iconological approach,²¹ were hardly a matter for the public during the medieval period. Their detailed content and hidden messages were more likely to have been an issue for the artist, and possibly also the patron,²² as well as a challenge to a modern public and scholars inclined to scrutinize images both in museums and reproductions. The altarpiece as a category, therefore, was not well suited to responding to the requirements of an intimate and personal kind of *devotion*²³ by its own contemporary public.

Nevertheless, altarpiece imagery was by no means deprived of devotional references. Subjects of great emotional and empathetic effect (such as the *Passion* of Christ²⁴ and the saints), iconic representations with magnetic traits, and, in contrast, narrative scenes of a tormenting nature were all part of the standard iconography of altarpieces. This is one of the “weak” features of the *category* of the altarpiece: it doesn’t seem to have a particular iconography. The minute devotional objects, such as personal diptychs and triptychs, as well as big panel paintings that never stood on an altar (e.g. *The Apotheosis of Thomas Aquinas* in church of Santa Caterina in Pisa) share a very similar iconography with altarpieces. By way of contrast, a species of retable such as the *Pala d’oro* in the San Marco in Venice has very little in common with an altarpiece like the Prado *Descent of the Cross* by Rogier van der Weyden. The aforementioned considerations encourage a more cautious approach when considering the altarpiece as a “valid category”.²⁵

For a more accurate understanding of the altar-altarpiece and altarpiece-public relationships, it is helpful to look in more detail at *where* these interactions took place. This question leads us to the very delicate problem of the restitution of the original liturgical spaces embodied by Gothic churches. Historians of the liturgy and historians of architecture

have devoted a great deal of effort to restoring the original appearance and functions of inner sacred spaces in order to explain better both their content and form. Increasingly, studies centered on ecclesiastical art and other “minor” liturgical furniture are also contributing to this endeavor.²⁶ It is already well-known that our image of medieval Gothic churches as wide-open, generously lit spaces where our view can easily sweep from the gate to the sanctuary, is in many ways the result of later changes, rather than being an accurate reflection of medieval reality. The new conception of architectural and liturgical space – introduced by the Renaissance and the Reformation, the outcomes of the Tridentine Council, the theories of restoration applied by the school of Viollet le Duc, and all the interventions and “cleansings” performed over time under these new ideological commandments – incisively changed the original Gothic setting. The inner space was originally much more fragmented, separated by material or symbolic barriers, and more hierarchically divided than we believe today. From the gates to the *sancta sanctorum*, there were many thresholds, some very rarely or never crossed by the public. One of these physical barriers, which existed in many medieval churches and was regarded as a kind of oddity in modern times and therefore often removed, was the *choir screen*. Contrary to a common idea about Gothic built space – namely, its supposed unity – choir screens were for long time ignored by researchers. It only later came to the fore how widespread they were. There are English *rood screens*, French *jubés*, Italian *tramezzi* or *ponti*,²⁷ German *Lettner*,²⁸ and they all existed in cathedrals, monastery churches, friars’ convent churches, in big parish of towns and sometimes even in small village churches. This pervasive architectural component, which physically separated the choir from the nave through what was often a highly elaborate use of masonry (with moldings and traceries and pillars supporting an elevated platform) fulfilled specific functions in the medieval period. Besides the fact that the rostrum was used for reading the Evangelists and the Epistles to the audience and sometimes for preaching, one of its main functions was to divide the church of the clergy from the church of the laymen. This separation also implied a “safekeeping” of the climacteric ritual of the church, namely the Mass. Once the elevation of the host had become commonplace and the cult of the Eucharistic more fully developed, the liturgy became an increasingly “clerically-restricted” domain, with a spatially defined space: the choir. Laypeople attending Mass listened to the service more than they actually saw any of the ritual

acts. The elevation of the Host, a highly dramatized moment enhanced by different means (bell ringing, lighting of candles), was also marked by the opening of the doors of the choir screen. In this way the congregation was able to participate in the sacrament: by gazing for an instance at the elevated host projected against the glittering backdrop of the altarpiece.

This scenario is clearly very general, but it may still serve to describe the authentic contact between the public and such works of art as the altarpieces. As already indicated, the choir screen was in fact an unexceptional presence in medieval churches. Although some are of the opinion that choir screens were not very restrictive in terms of public participation in the Mass and, moreover, that the imagery connected with them mostly represented a reflection of the Eucharistic ritual performed at the main altars,²⁹ they were nonetheless restrictive in terms of the visual contact between the public and the main *altarpiece*. The closed area imposed by the choir screen was trespassed only on a few specific moments during the liturgical year³⁰ when the laypeople were aloud to approach the main altar and take communion.

Besides the main altar, there were also secondary altars, in high numbers (e.g. Ulm Minster had 60 altars), many of which featured altarpieces. Altars could be housed by separate chapels or constructions attached to walls, they could be displayed in ambulatories or simply use the space of the naves. Each of these altars was the result of a foundation with salvific and devotional ends made in the context of the growing importance of suffrages and the solidarity between the living and the dead. They were established by private individuals or families, guilds or corporations, or the diverse confraternities or other kind of associations which gravitated towards one church or another (parish, cathedral, conventual church etc.). These foundations were always the result of a negotiation between the clergy or the leader of the church and the suitor, the latter providing resources for the chaplaincy (the payment for the priest or chaplain, liturgical utensils, altar clothing) and the former integrating the new altar into the preexisting liturgical framework and ensuring the proper service. The foundation of altars had a crucial impact both on the building evolution of the churches and their inner layout.³¹ Large building campaigns or reconstructions of older churches were initiated with the purpose of receiving new foundations for altars. At time, the highly popular cults that developed around some altars (containing famous relics) ensured the spectacular enrichment of the churches and triggered new building stages. The body

of medieval churches thus became an ever increasing number of liturgical foci, each with its own altar and adjoining furniture (altar clothing, curtains, screens, etc.), and some adorned with altarpieces.

The retables marked these liturgical nuclei through their large, shrine-like appearance and strongly gilded and colored imagery. Those placed above secondary altars were more susceptible to contact with a wider public, though this was not always the case. Many altarpieces on the altars of private chapels were sometimes locked behind doors or lattices, others were hidden behind hanging material, and, as was the case with winged altarpieces, many were closed. These altarpieces were usually highlighted at the same moment their corresponding altars were officiated liturgical ceremonies.

The inner space of the medieval church, which as filled with ecclesiastical furniture, was the stage for the continuous performance represented by the liturgical offices and rituals. The Mass or the Eucharist, usually sung at the high altar, was only one of these offices, though certainly the most elaborate and best attended. However, there were a multitude of secondary daily ceremonies and rites and celebrations at specific moments during the liturgical year. The altars spread around the church were the “stations” of an abridged form of stational liturgy,³² and the moment of staging in front of them depended on their dedication and patron saint, the relics they contained, and the requirements of the patrons. The liturgy was accompanied by an abundance of performance elements, such as ritual gestures, singing, organ music, candle lights, bell ringing, incensing, displaying objects, and even the revealing and handling of images.³³ Imagery thus played its own role in enhancing liturgical performances and ensuring the attendance of the public.³⁴ During celebrations, the dominating shape and presence of the altarpiece act as a backdrop to the ceremonies and emphasized the ritual actions. The winged altarpieces were opened, thereby presenting their festive side to the public, and were usually more spectacular and more likely to impress the audience. Considered in relation to the ecclesiastic ceremonies, altarpieces revealed an important *liturgical function*.³⁵ This was even more obvious in the case of the northern examples, where their winged structure allowed for their intentional manipulation and changing of appearance and used iconography in order to strengthen their impact. As the inner space of the church contained multiple layers of the sacred, and the abbreviated journey within it constituted an anagogical experience,

in the same way contact with the numinous content of the altarpiece was realized in stages, from distant to close, from closed to opened, from mere perceptible to visible.

The reality of the ecclesiastic setting of the late Middle Ages was much more complex than this sketchy reconstruction suggests. Each church interior was unique: the range of altars was specific and, therefore, within the common liturgical framework, it also hosted its own personalized ceremonies. Equally, the altarpieces adorning liturgical nuclei were the idiosyncratic result of different intentions and actions. Even if the original audience had vanished, the performance was considerably changed and the setting radically “updated”, a substantial part of the artistic images created in this period still exist today and provide us with a valuable source for modern interpretations and restitution.³⁶ Before analyzing the Transylvanian evidence, however, it might be helpful to look at one well documented and comprehensively researched case, which can then be used as model for an comparative approach. Its relevance becomes even greater given that it is from Nuremberg, a town with strong connections to Transylvanian German settlements.

In spite of the early adoption of the Lutheran Reformation, the large parish church of St. Laurence in Nuremberg still contains a significant amount of medieval and Renaissance religious imagery.³⁷ After the adoption of Lutheranism the altars were dismantled, and the statues, altarpieces, and other furniture were partially removed from their original positions in order to clear the space for the unique focus: the main altar or the pulpit. The exquisite *Angelic Salutation*, a sculpted group by Veit Stoss, was covered by a sackcloth bag so as not offend the new piety. “Catholic” objects were stored in the aisles of the church or in the ambulatory of the great *Hallenchor*, some being later transferred to museums. The late medieval history of the church is marked by the transformation (between 1439-1477) of the ancient choir into a new and spacious three-naved hall with ambulatory and radiating chapels. It was possible to reconstruct the arrangement of the altars in this architectural setting with great precision³⁸ thanks to a very detailed set of records. These records also indicated the dedication, the relics, and the endowment for each of the church’s 17 or 18 altars.³⁹ The highly detailed *Mesnerpflichtbuch* (the Verger’s Duty Book) from 1493 described the liturgical offices performed at each altar throughout the liturgical year. Thanks to such unique documentary evidence, the specific liturgical model which characterized this church

in the late Middle Ages and the function of each of its altars was able to be reconstructed. Furthermore, detailed research⁴⁰ was able to connect 9 of the *Altaraufsätze* (i.e. *altarpieces*) inside the church in secondary positions or in museums with their original altars. Thus it was possible to place the *Imhoff* (around 1418-1422), *12 Apostles and Deocarus* (around 1437), *St. Wolfgang* (around 1460), *St. Bartholomew* (around 1480), *St. Katherine altarpiece* (around 1485), *St. Rochus altarpiece* (around 1493), *St. Nicholas altarpiece* (around 1505), *St. Anne altarpiece* (1510) and *Holy Kinship altarpieces* (1514) with great precision within the church.

What was the relationship between the imagery of the altarpiece and the altar and liturgical offices performed below them? We can answer this question by looking at the example of the *Bartholomew altarpiece*. This altar was founded in 1446 by the *magister* Jobst (Jodokus) Krell as a personal foundation and chaplaincy (he was its first chaplain!). It was placed on the main axis of the church, behind the main altar and connected to the apsis of the new choir, then still under construction. In 1472, when the choir and its altars were again consecrated, the altar received the following dedication: *Bartholomew, Jodokus, Lucy, Ottilia, Barbara, Helen*. It contained the following relics: one piece of the Cross, one piece of the rock of Golgotha, one piece of Christ's tomb, one piece of Mary's tomb, and remains of St. Bartholomew, St. Andrews, St. Matthew, St. Laurence, St. Stephan, St. Vincent, St. Jodokus, St. Augustine, St. Barbara, St. Lucy, St. Ottilia, St. Helen, and St. Anastasia. The main feasts celebrated at this special altar were: St. Bartholomew's Day (24th August), St. Barbara's Day (4th December), St. Lucy, St. Ottilia and St. Jodokus' Day (13th December). In 1480, three years before his death, Jobst Krell commissioned an altarpiece for his foundation to be realized by an unknown Nuremberger master. The result was a *Flügelretabel*, with a central panel, two movable and two fixed wings, and a triptych predella. The central panel features the *Virgin Mary with Child*, flanked by *St. Bartholomew* and *St. Barbara* and Jobst Krell himself kneeling near St. Bartholomew. On the opened wings we find *St. Jodokus* and *St. Helen*. When closed, the wings show images of Jodokus, Bartholomew, Barbara and Helen. On the opened predella we find the *12 Apostles* with *Christ* and *Mary* and, when the triptych is closed, *St. Laurence*, *St. Steven*, *St. Vincent*, *St. Sebastian*, *St. Agnes*, *St. Dorothy*, *St. Lucy*, and *St. Ottilia*. This is a very convincing example of the strong relationship between iconography and the hidden content of the altar, namely its dedication and the relics it contains. The central image of the altarpiece is *Mary and Child*,

though not necessarily due to an association of “minor” saints to superior ones, but because of the relics contained (pieces of Mary’s and Christ’s tombs). Bartholomew, the main titular of the altar, is on the right side of Mary, in the most honorable place from a medieval perspective (*the right* vs. *the left*) and, significantly, he is the only one looking towards the public. Barbara, on the Mary’s left, is another titular of the altar and, moreover, her attributes (the chalice and the host) indicate the profession of Jobst Krell: *altarista*. The two saints on the festive side of the wings, Jodokus and Helen, are also titulars of the altar. One is the patron saint of the founder (Jodokus/Jobst), and the other, for her attribute, is holding the first precious relic mentioned in the list (*the Holy Cross*). Lucy and Ottilia, the last titular saints, appear on the closed wings of the predella. The other saints depicted on the altarpiece correspond to the relics incorporated in the altar: Laurence (at the same time also the patron of the church), Vincent, Andrews, and Matthews. There is no relic recorded of other depicted saints: Sebastian, Augustine or Anastasia. The altar’s three festive days, the consequence of which being the opening and revealing of the altarpiece, were precisely the moments when the three most important saints (Bartholomew, as patron of the altar; Jodokus, as patron saint of the founder; and Barbara, as patron of his profession) were celebrated. The *Werktagsseite* (the closed position of the altarpiece) contains the same three as well as Helen. By way of proof of the devotion expressed by Jobst Krell to the same four saints we have his painted epitaph from 1483, fashioned in the workshop of the renowned painter and sculptor Michael Wolgemut.⁴¹ The kneeling defunct is represented in the same saintly company, Mary and Child, and surrounded by Barbara and Helen, and Bartholomew and Jodokus.

This example as presented describes only one of the possible cases for reconstruction in Nuremberg, and the following questions could justifiably be asked: Why, for example, was a feast of the *Holy Cross* not celebrated at this particular altar when both the relics and iconography hint at this? The answer is to be found by means of an *integrative* analysis of the entire liturgical setting of the church. At the St. Laurence church there was a different altar of the Cross (a very common dedication of altars in German medieval churches), where the corresponding feast was properly celebrated. Thus, even though Jobst Krell was a promoter of the cult (through individual choices concerning the acquisition of relics and the visual representations), his altar could not duplicate a liturgical act that was performed in another part of the church on the important feast

of the Holy Cross; he could only enhance it, in a different locus of the liturgical matrix, with the visual presence of his altarpiece.

In a thorough study of records of liturgical ceremonies, the history of the building and the preserved works of art, Paul Crossley attempted the reconstruction of the *integrated program* of the St. Laurence church.⁴² He analyzed the positions of the altars, the significant axes they formed, the feasts celebrated at each altar, and their relation to the relics and imagery, the intentional dialog between setting, liturgy and works of art. The main conclusion of his research is that, “without denying the individualistic and disunifying impulses of much later medieval imagery..., at least in some well-documented cases, images and objects, particularly around and within altars, were conceived as *integrated statements*, and were appreciated as part of a spatial sequence – they formed, so to speak, the stations of a symbolic but abbreviated journey undertaken within the church”.⁴³ The altar of *St. Bartholomew*, in its remote position near the apsis, represented one such liturgical station, at least for three times a year. However, it extended its presence beyond this restricted temporal interval. The main feast of the church, St. Laurence’s Day, was also celebrated by the opening of the St. Bartholomew altarpiece. When the day of Apostle Bartholomew was celebrated at the altar of *Twelve Apostles and St. Deocarus* (for which the altarpiece was opened 14 times a year), it was connected with the altar from the apse. On that day, the two altarpieces were opened and the silver reliquary containing a bone of the saint, kept in the altar of St. Bartholomew, was solemnly exposed on the more accessible altar of the Twelve Apostles.⁴⁴ The large stained-glass window behind St. Bartholomew’s altar, a gift from the emperor Friedrich III, represented not only his “predecessor”, Constantine the Great, but also the *Invention of the True Cross* by the empress Helen, whose relics and images were contained in the altar and altarpiece below.⁴⁵

In conclusion, we can assume that the correspondence in the generously documented case of the St. Laurence church are manifold. Such intentional systems, more or less well developed, were inherent to most medieval churches. Altarpieces were integrated into these systems, serving also to emphasize them. As has been shown, reconstructing the context can provide new perspectives on the *functions* (and *functioning*) of the altarpieces, and, similarly, an analysis of altarpieces helps reconstruct the importance of their context.

To what extent does the evidence from Transylvania support similar approaches and how can the Transylvanian altarpieces be analyzed within this methodological framework?

As part of the Hungarian kingdom of the late Middle Ages, the province of Transylvania was on the edge of Catholic Europe. It belonged to the Western ecclesiastical network and had its own bishopric, deaneries, parishes, chantries, monastic orders, monasteries and friaries. The religious dimension in Transylvanian towns and villages was experienced through the important European devotional movements (with regionally-specific elements and a certain conservatism). The churches, of various sizes and built in Romanesque or Gothic style by lodges often related with the Central European area, shared a similar liturgical organization and artistic endowment.

The corpus of surviving medieval Transylvanian retables is yet to be published in its entirety. We can say however that it consists of 56 pieces,⁴⁶ dating from around 1450-1550, which have been entirely or partially preserved in churches and museums. Most have since been removed from their original placement.⁴⁷ They originate from the former Catholic churches of the German, Szekler and Hungarian inhabitants of Transylvania,⁴⁸ who later broadly adopted the Reformation (the Germans embraced Lutheranism, the Hungarians Calvinism and Unitarianism, and the Szekler partly retained Catholicism). This confessional change severely affected the survival rate of altarpieces, which were often associated with iconoclasm.⁴⁹ There is almost nothing left among the Hungarian Reformed churches, and therefore the majority come from the German Lutheran and Szekler Catholic communities. Since usually just one retable, if preserved, came from the unique church of a rural settlement, most altarpieces are known by the name of that locality. In an urban context, the situation was not much better. Important towns, such as Braşov, Cluj, and Bistriţa, provided stages for the overall destruction of altarpieces. Alba Iulia, the seat of the Transylvanian bishopric, later became the capital of the Reformed Principality of Transylvania and, therefore, its cathedral lost all its Catholic traces. Sibiu, similarly the most important town of the province, features in its museum a dozen pieces, most of which are highly fragmented and with uncertain origins, and only item that is undisputedly related to the parish church. Other less important towns and boroughs, such as Sigişoara, Sebeş, Mediaş, and Biertan, each retained one or two (as in the case of Mediaş) pieces. All the remaining pieces come from

rural areas. It is very difficult to evaluate the proportions and spread of this art prior to the Reformation. Documentary sources are very sparse and largely unpublished for the (presumably) most productive period of between 1500 and 1530-40. Outside the corpus of surviving works, there are a further three altarpieces known in the modern period, but which have disappeared in the meantime, and twelve⁵⁰ that were mentioned in contemporary medieval documents. Some estimates (around 700) proposed by different scholars have no documentary basis and are concocted using the confused equation of *altar* and *altarpiece*.⁵¹ There is no evidence, either material or written, of altarpieces older than around 1450, which suggests that this form of liturgical and artistic work did not emerge out of a local evolution, but rather was adopted, already matured, together with its specific liturgical framework and function.

The Transylvanian altarpieces are formally related to German *Flügelretabel*, and most contain a central shrine or panel flanked by two mobile and two fixed wings, each made up of two superposed panels, a predella and a crowning. Hence, they show four panels besides the central part when opened (*Festtagsseite*), and eight when closed (*Werktagsseite*). Other forms, including the more elaborate (such as that in Biertan with its 28 painted panels arranged around the shrine) and less extended (such as the triptych in Boian) feature far less. One special type is the *pala*-type retable (such as those in Moșna, Nemșa, and Șaeș), which has no wings and thus has fixed iconography, a form with its origins in the Italian Renaissance and adopted by the German milieu at the beginning of the 16th century. The dominant form was thus constituted by the winged altarpieces, which were opened at various times throughout the liturgical year and therefore used more during liturgical performances. The iconography of the Transylvanian altarpieces is largely standardized, featuring themes such as the *Incarnation*, the *Redemption* and the intercession of the saints. The *Werktagsseite* is often composed of 8 panels depicting the *Passion* of Christ (18 cases) or representations of saints (12 cases). The most relevant feature in terms of the relationship between altarpiece and altar, and therefore also liturgical implication, is the combined iconography of the central part (shrine or panel) and the festive part of the wings (*Festtagsseite*). As far as the central parts are concerned, a similar number of central panels and sculpted shrines (15 and 16 respectively) have been preserved, albeit the latter are often missing their original sculpted figures⁵² (10 cases) and we have should therefore ignore the iconographic core of these pieces.

The remaining examples indicate a large Marian preference (11 cases), followed, by some distance, by the iconography of saints, *Corpus Christi* and the *Holy Cross*. Sometimes the dedication of the altar is suggested by the association between Mary and certain saints or by the representations on the festive wings. Besides the very common presence of 4 scenes relating to the *Incarnation*, there are also several examples of saintly *vitae* (7) and saints in “iconic” representations, probably related to the feasts celebrated at their given altars.

The literature on Transylvanian altarpieces, consisting both of syntheses⁵³ and monographic studies,⁵⁴ mainly deals with matters of form and style, artistic connections with Western art, problems of dating, workshops and masters. It also includes iconographic descriptions and interpretations of content. Very few studies use the altarpieces as historical sources *per se*, to reconstruct the social involvement in liturgical art⁵⁵ or to emphasize devotional trends,⁵⁶ and even fewer focus on their liturgical implications and functions. Similarly, research into the architecture of medieval ecclesiastical buildings primarily with their formal appearance and style, and then deals with the issues of *liturgy* and *function*. It is also true that most church interiors were radically reorganized in later periods and that records of the original arrangements are very sparse.

The following represents an attempt to integrate this poorly documented art into a restored liturgical framework and the original architectural setting. I shall refer to three cases. The first consists mainly of a documentary reconstruction, and focuses on the late medieval endowment of the Dominican church in Sighișoara. It is of relevance thanks to a set of preserved records which indicate with sufficient accuracy the liturgical organization of a mendicant church in a secondary, though still important town of the province. This example proves very interesting to the Transylvanian case because very little is known about the inner structure of medieval churches after the radical transformations operated by the Reformation and subsequent periods. The second case advances a new interpretation of the role played by the altarpiece in the parish church in Sibiu, while third looks at the connections between the altarpiece in Biertan and its architectural environment.

In the Dominican church dedicated to *Virgin Mary* in Sighișoara⁵⁷ a document unique in medieval Transylvania was discovered by chance in 1859.⁵⁸ It was redacted in 1529 by the prior of the convent and the *predicator generalis*. The wave of insecurity triggered by the spread of

Lutheran ideas led them to record in writing all the important benefices the convent received, in order that they not be forgotten (*Qvoniam mater ingratitudinis est oblivio*),⁵⁹ and to hide the manuscript in the wall of the church. The list refers to gifts made between around 1465 and 1529 by various benefactors towards whom the friars had specific obligations (prayers and offices). This enumeration therefore encompasses, besides other, different endowments, all the new foundations within the church and provides us with a basis for the reconstruction of the liturgical arrangements. It is also worth mentioning that at around the 1450s the convent adopted strict observance,⁶⁰ and that with the time span documented (around 1492-1500) the church was reconstructed. The first mentioned donation, from around 1465, was from Nicholas of Ocna Sibiului, vice-voivod of Transylvania, who left 350 Florins in his last will. Various interventions by his heirs stopped the friars from obtaining this sum until the 1490s, when the church was in the middle of reconstruction works. With the money finally obtained, the Dominicans built the *choir screen* (*Lectorium*) and engaged painters (*pictores soluti sunt*) for the altarpieces of the *Holy Cross* and *St. Mary Magdalene* (*tabularum puta Crucis et Marie Magdalene*). This first passage of the document tells us of the existence of a choir screen, standard equipment in Dominican churches,⁶¹ and two altars (dedicated to Holy Cross and St. Mary Magdalene), each adorned with an altarpiece. It is worth mentioning that it was almost a rule in the German area to place an altar of the Cross in front of the choir screen. This particular altar was used as the altar for the laypeople. In 1498, Nicholas Bethlen (at the time a former voivod of Transylvania) donated various altar cloths and other liturgical utensils (chalice, cross etc.) to the same altar of the Cross. In his quality as a "perpetual patron" (*perpetuus patronus*) of the church, he ordered several offices to be performed weekly, one of them being a special Friday Mass for the Holy Cross chanted by five ministers accompanied by the organ. One of the most preeminent benefactors of the convent was the bishop Gabriel Polnar, a native of Sighişoara and member of the Dominican order. He financed the reconstruction and vaulting (*fecit boltare*) of the church (1492-1500), the stained glass windows, and an organ and founded the *All Saints altar* (*altare Omnium Sanctorum*). He also wanted to be buried near the *main altar* (*altare majus*) of the church, which was dedicated to the *Virgin Mary*. The church itself had the same *titulus*. In around 1505, the widow of George Hennyg, a former member of the town council, together

with her sons, Christian and Valentine, founded the *altar of the 14 Holy Helpers* (*altare Quatordecim Auxiliatorum*), which was embellished with an *altarpiece* and an *antependium* (*cum tabula et antependio*). Again in 1505, a priest specifically asked in his will to be buried near the *altar of St. Dominic*, an altar that was very probably founded before the 1460s and is therefore not mentioned in our record. In 1520, a certain Dorothea, the widow of Martin Cruetz (Kreuz ?) of Braşov, paid for the construction of a vaulted (*fecit testitudinem sive boltam*) chapel near the gate of the church (*ante fores ecclesie*) and dedicated to *Mary, Dominic, Francis, Hubert, and Ulrich*. She also commissioned an *altarpiece* (*tabula*) costing 24 Florins as well as several other implements.

The information listed is highly relevant to the present subject. From it we have discovered, for example, that besides the *main altar*, which is dedicated to the *Virgin Mary* and hidden behind the choir screen, and the *altar of St. Dominic*, who was the patron of the Order, the church was also endowed with five other altars: those of the *Holy Cross*, *St. Mary Magdalene*, *All Saints*, *14 Helpers*, and *Mary, Dominic, Francis, Hubert, Ulrich*. Thus at least seven altars (perhaps others were also founded during the earlier history of the convent for which no evidence survives) marked the liturgical matrix of a medium-sized conventual church in Transylvania. Among these, four were clearly endowed with altarpieces, and we can assume that the main altar and the altar of Saint Dominic (whose *imago* had to be present in a Dominican church) were equally equipped with this additional feature. Despite imperfect and lacking in detail, the image we have of this peculiar church is still suggestive in terms of the feasts celebrated at specific altars throughout the liturgical year. The altarpieces were meant to emphasize these special moments.

How can the only altarpiece still existing from this church⁶² be integrated into this scheme? Usually known as the altarpiece of *St. Martin*, this rather small piece is a partially preserved *Flügelretabel*, with a central panel and two movable wings (the fixed wings, the predella and the crowning are missing). The central panel depicts a group of five saints, among which *St. Martin*, *St. Dominic* ? (I would suggest *St. Egidius* instead),⁶³ and *St. Erasmus* can be identified. Two saintly bishops are seen in the background. On the festive side of the wings there are four scenes from the life of *St. Martin*. On the back of the wings there are four saints (each on a different panel), among which *St. King Steven* can be identified. The other three are saints from the mendicant orders, one

bishop and two friars: as far as their identity is concerned, the bishop is likely to be *St. Albertus Magnus* (a Dominican bishop who was highly venerated though not yet sanctified at the time, which speaks against this assumption), the first friar, with bread, could be *St. Tomas Aquinas*, and the last again *St. Dominic*. The altarpiece is dated on stylistic grounds to around 1520 and is attributed to the workshop of Johannes Stoss, one of Veit Stoss's sons, a painter in Sighișoara until around 1530, when he died. The iconography of the retable could hardly be related to any of the altars mentioned in the records. Still, its insistence on Dominican saints (at least three of these belong to the order) suggests the altarpiece really originates from the convent of preacher friars. Secondly, it would difficult to explain why the document would omit to mention a foundation or a donation of an altarpiece dating from around 1520, nine years before the document itself was redacted. A possible connection, admittedly a weak one, can be established with the chapel founded by Dorothea Cruetz in the year 1520. It is possible that the document refers to a general dedication of the chapel that was not identical with that of the altar. The clear focus on St. Martin could be explained by the fact that Dorothea herself was the widow of a certain Martin from Brașov and surviving wives were usually responsible for the suffrages addressed with the aim of releasing deceased husbands' souls from Purgatory. Saint Dominic, who is mentioned in the document, is also present in the iconography, and the two unidentified saintly bishops might well correspond to Hubert and Ulrich. Another hint is provided by the low price of the altarpiece (24 Florins), which suggests the execution of a small piece, such as that analyzed (e.g. the chalice paid for by the same lady cost 26). This scenario remains largely hypothetical, but we should not underrate this very rare way of reconstructing a model of the liturgical structure inside a Transylvanian church. It is also worth remembering that an only medium sized church such as this still had at least seven altars and four (or even five) altarpieces. This case study can be regarded as a basis in evaluating altarpiece art in medieval Transylvania.

The parish church in Sibiu, similarly dedicated to the *Virgin Mary*, represents one of the most important Gothic monuments⁶⁴ in the province. Its current appearance is the result of a long history of building, which began around the 1350s and was completed around 1520. The structure consists of a polygonal three-bayed choir, a transept, a three-apsed body, a massive tower and a spacious and again three-apsed "narthex" in front of the tower also known as *ferula*. The powerful and rich town contributed

to the development of its main church both in terms of the building itself and its endowment with furnishing and altars. Its prestige was enhanced by the fact that Sibiu was the seat of a particular ecclesiastical institution with quasi-Episcopal powers, which extended its control over the German colonists (*hospites*) of Transylvania and which was independent of the bishopric of Alba Iulia. The term *ferula* probably indicates the fact that this room was used to exhibited the episcopal *insignia* (*ferula* = crosier). The medieval layout of the inner space of the church was radically changed after the adoption of the Lutheran confession, in which all the altars, excepting the main one, were dismantled. Other renovation works (1853-1855, 1910-1911) completed the cleansing of the medieval internal layout of the church, leaving behind an uninterrupted space oriented towards the apsidal altar and the neighboring pulpit (both Neo-Gothic furnishings). All funeral stones were removed (some being installed on the *ferula* walls) and the remains of the choir screens were dismantled.

According to "tradition", there were 24 functioning altars in the church before the Reformation. This traditional account was "confirmed" by a scholar in the 19th century,⁶⁵ and since then has been accepted with question. This information was even translated to a presumed number of medieval altarpieces.⁶⁶ An important monument such as this was certainly able to shelter an large number of altars, but the available sources do not document the precise number mentioned. The mistake comes from counting often multiple dedications, in fact associated with one *single* altar, as different altars. For example, there is a document from 1448⁶⁷ in which an indulgence is granted to all those who help with the construction and endowment of a new chapel (*nova capella*) dedicated to the *Virgin Mary, St. Laurence, St. Wolfgang, St. Anthony, St. Francis, St. Florian, St. King Steven, St. King Ladislav, St. Duke Emeric, St. Catherine, St. Barbara, St. Dorothy, St. Cecil, St. Elizabeth, and St. Clare*. All of these dedications, which in fact represented only one titulus, were erroneously considered separately or were grouped into "families" (for example, *St. King Steven, St. King Ladislav, and St. Duke Emeric*, which counted for the unique altar of the *Three Sainly Kings*). This chapel would in fact have had just one altar (as in the case of Sighișoara). The extensive dedication of the chapel suggests a large construction project (the success of which would be ensured by a large devotional target) which was identified in the historiography precisely with the building of the *ferula*. I believe it was in fact related to a never-completed plan to transform the choir of

the church into a *Hallenchor*, as in Sebeș and Brașov (and Nuremberg). Indeed, the foundations of this extended choir were recently discovered by archaeologists.

Which altars of the St. Mary church have been documented? Besides the main altar, separated from the nave by a choir screen from an early period,⁶⁸ the following dedications are documented: *Corpus Christi*,⁶⁹ *All Saints*, *Three Saintly Kings*, *St. Nicholas*, *Holy Cross*, *St. Catherine*,⁷⁰ *St. John the Baptist* and *St. John the Evangelist*,⁷¹ *St. Mary de Raconato*,⁷² and the *Transfiguration*.⁷³ The 10 documented altars are certainly only part of the total number. It is also difficult to place them with any precision inside the church. The position of the *Corpus Christi* altar bore some relation to position of the choir screen and was maybe on the rostrum (*supra lectorium*).⁷⁴ The *Holy Cross* altar was almost certainly situated in front of the *Lettner*, at the crossing between the transept and the nave. A lost inscription⁷⁵ indicates the position of the altar of the *Transfiguration* in the extension of the northern arm of the transept. A double canopy attached to the second northern pillar, traditionally considered to be a covering for the old pulpit,⁷⁶ was in fact intended for a couple of statues (possibly the two St. Johns) probably positioned on an altar. A last recognizable altar position is found in the small chapel above the porch of the southern entrance. This represents the main data concerning the inner organization of the church. It is very sparse, and the picture it paints is highly unspecific. But it is equally true that they reconstruct a part of the lost liturgical content of the building and the way it originally functioned.

How did altarpieces contribute to the completion of this liturgical system? Besides the retable still extant in the church, the Brukenthal museum in Sibiu contains a dozen fragmented altarpieces, some of them probably related with the parish church. A central panel representing Christ as *Vir dolorum* flanked by two angels, a very expressive work from 1520s, clearly (by its iconography) indicates a *Corpus Christi* dedication. It may therefore be connected with the altar founded by the *Corporis Christi* confraternity, the altar attached to the choir screen.⁷⁷ This assumption still remains highly hypothetical. Another fragment that could be related with the church is the large predella, representing the *Death of the Virgin Mary*, bearing the armorial symbol of the town and the date 1524. The coat of arms indicates a communal foundation, most probably instituted in the parish church. The other fragments are too discordant to be connected with one of the known altar dedications in the church. However, as has

been mentioned, a large and impressive altarpiece⁷⁸ is still found within this sacred space. Normally considered the main retable of the church, the now dismembered altarpiece is a *Flügelretabel* with a central panel, a pair of fixed wings and a pair of movable wings, and a predella. The crowning is lost. The iconography on the *Werktagsseite* features 8 scenes from the *Passion* of Christ, which were extensively influenced by Dürer's engravings of 1512. The central panel represents *Christ on the cross with the saints*, a scene that was clearly modified in the year 1545. It was in this year that the town adopted the Reformation and the image was adapted to meet the new ideological requirements: the saints were erased from the panel and replaced by two Biblical quotations which still flank the crucified Christ. This central panel represents one of the most accurate modifications of Catholic imagery performed in Transylvanian art in order to become legitimate from a Lutheran point of view. The panels of the *Festtagsseite* were repainted at the beginning of the 18th century to depict the *Annunciation*, the *Birth of Christ*, the *Resurrection*, and the *Pentecost*. We cannot know if they were faithful to the old iconography (though it is likely they did) or if this was changed by the repainting. The predella represents the *Mourning of Christ*. The restoration of this section revealed an inscription indicating the year (1512) and two coats of arms which partially identify the patrons of the altar and the commissioners of the altarpiece. The first identified coat of arms belonged to one of the most powerful and richest citizens of Sibiu in the period 1500-1520: Johannes Lulay, a preeminent member of the magistrate, a royal judge and royal count of the Germans inhabitants of Transylvania. He was involved in gold mining companies and on the king's account administrated the mint in Sibiu. Lulay also possessed the largest urban residence of the town. It was this important personality who (together with another, still unidentified, donor) commissioned one of the most impressive altarpieces found in Transylvania.

How can this outstanding object be integrated into the liturgical setting of the St. Mary parish in Sibiu? As already mentioned, the literature traditionally considers it to be the altarpiece used at the main altar of the church. However, there are several reasons for suggesting a different position. The first of these refers to its formal appearance. The main altarpieces in important churches in the German artistic area were usually *Flügelretabel* and endowed with a shrine, not a central panel. This is especially the case of Central European altarpieces after 1450,

when *Schnitzretabel* generalized.⁷⁹ A carved altarpiece, more expensive and lavishly gilded, was more likely to provoke a reaction and emotional response, and it was for this reason that they took preference in the display at the main feasts: they contained the most sacred images of the entire church. Many examples from neighboring regions could also be invoked as arguments, e.g. the *St. Mary altarpiece* in Krakow, the *St. James altarpiece* in Levoča, the *St. Elisabeth altarpiece* in Košice, the *St. George altarpiece* in Spišská Sobota, the *St. Barbara altarpiece* in Banská Bystrica, etc.⁸⁰ – The three Transylvanian cases, where main altarpieces survived in their original positions, in an urban (or quasi-urban) environment, namely Sebeș, Mediaș, and Biertan, are all *Schnitzretabel*. It is therefore more likely that a main altarpiece in such an important church as that of Sibiu would be endowed with a shrine.

A second objection to the “traditional” position comes from an *iconographic* contradiction. It is known that the main altar and the entire church were dedicated to the Virgin Mary. Even if Mary appeared in the imagery of the surviving altarpiece, her role is minor by comparison with the very clear focus on the crucified Christ. It would thus be more appropriate to connect this altarpiece with an altar whose dedication focuses on the body of Christ, the Eucharist or the Holy Cross. The last dedication appears to be the most credible. It has been documented in the church since 1432 and I see it as highly probably that its corresponding altar stood in front of the choir screen, at the crossing of the transept with the main nave. In practice, the altar of the Cross was used as the altar for the laypeople. Enclosed behind the doors of the choir screen, the main altar, which was most probably equipped with a statue of the Virgin, was the altar for the large community of clerics (at one time it numbered at least 19 persons).⁸¹ The predella, representing the *Death of the Virgin*, dated 1524, and today in Brukenthal Museum, is a large example of its kind, has its iconography clearly centered on Mary, and might have been part of the altarpiece of the high altar. The coat of arms of the town indicates a public commission, which ties in with the communal character of the church (as is also the case in Sebeș, where the blazon of the town is exhibited on the main altarpiece of the parish).

The retable of the *Passion* of Christ, with its focus on the *Holy Cross*, probably constituted the background for ceremonies directed specifically at the laypeople. Its entire iconography refers to the central sacrament of the Eucharist and paralleled the liturgical actions that took place behind

the choir screen. It also paralleled the large eucharistic image painted in 1445 on the northern wall of the choir, an image not visible to the public because of the choir enclosure. In no small way, this impressive altarpiece satisfied the pride of one of the best known citizens of the town, Johannes Lulay, whose own heraldry was displayed in front of the entire congregation. The conclusion discussion of this case gives rise to is that only recreation of the liturgical setting of the church can provide a sound basis for understanding the functions and purposes of the surviving imagery.

The final example I wish to give here is the *altarpiece in Biertan*,⁸² which, with its 28 painted panels arranged around the shrine, is one of the most complex and impressive works to be found in Transylvania. It embellishes the late Gothic choir of the church dedicated again to *St. Mary* in a parish competing for preeminence with neighboring Mediaș and Moșna. In its present form, this altarpiece is the result of two stages of development, followed by various damage due to the Reformation, and then the general restoration carried out in the early 1980s. The *Flügelretabel* is composed of a shrine, a pair of intermediary fixed panels, two movable wings and two fixed wings, a large polyptych predella, and a triptych crowning. The corpus of the altarpiece was realized during the earlier phase (dating from 1483) and the predella and crowning were added during a later phase (1515). I shall describe them in succession. When open, the central part (*Festtagsseite*) contains a large, Marian centered composition. Even if the original sculptures of the shrine have been lost (probably a consequence of the Reformation) and replaced with a Crucifixion group, it is clear that the golden halo applied to the rear of the shrine was intended as a backdrop to a sculpture of the Mother of Christ. The 12 panels mainly depict scenes from the life of the Virgin (beginning with the Immaculate Conception, *The meeting at the Golden Gate*) and the infancy of Christ, which contains a great visual emphasis on Mary. The cycle unusually normally with the *Baptism of Christ*.⁸³ This part of the altarpiece, the mentioned exception notwithstanding, makes a transparent statement to the Marian dedication of the altar and the entire church. The *Werktagsseite* represents a large range of saints, grouped together on the two large fixed panels and the reverse side of the movable wings. The outer panels contain full length images of the *Four Fathers of the Church* (*St. Augustine* and *St. Ambrose* on the right, and *St. Gregory* and *St. Jerome* on the left), which, with their stature, dominate the entire composition.

The smaller, inner, panels represent four groups of saints: *St. Rochus*, *St. Michael*, *St. Sebastian*, and *St. Joseph*; *The Virgin in Sole*, *St. Anne Selbdritt*, and *The Three Maries*; *St. Margaret*, *St. Dorothy*, *St. Catherine*, and *St. Barbara*; and *The Virgin ear clothed* (*Ährenkleid*), *St. Elisabeth*, *St. Helen*, and *St. Agnes*. This side of the altarpiece contains various different messages. On the one hand, it underscores the Marian meaning through separate iconic representations (*Maria in Sole*, *Ährenkleidmadonna*, *Anna Selbdritt*) all pointing towards the virginal and immaculate conception (*St. Joseph with the rod* stands for similar understanding). On the other hand, it concentrates on a broad devotional target, bringing together an entire procession of saints, protectors against diseases and calamities, and intercessors in the afterlife. The *Werktagsseite* represents an abridged version of the whole celestial hierarchy and the entire liturgical year. In a sense, it parallels the body of the church. Where a large church, such as that in Sibiu, had multiple liturgical foci, plural dedications, and dispersed imagery, a smaller building like the parish church in Biertan attempted to concentrate larger salvific actions in fewer points, with the main altar being the most privileged.

The section of the altarpiece described above was realized around 1483. This dating is based on an inscription and is confirmed by stylistic analysis. Harald Krasser⁸⁴ was the first to indicate the formal connections with the altarpiece of the so-called *Schottnemeister* near Vienna (around 1469-1475). Other features of the retable in Biertan point to the same conclusion. The presence of large fixed panels, similar to those in Mălâncrav (around 1460/70) and Proștea Mare (around 1490), indicates an early date of construction. However, after around 30 years the altarpiece underwent modification, resulting in the following additions: the polyptych predella at its base and the triptych crowning superposed with fine gothic tracery.

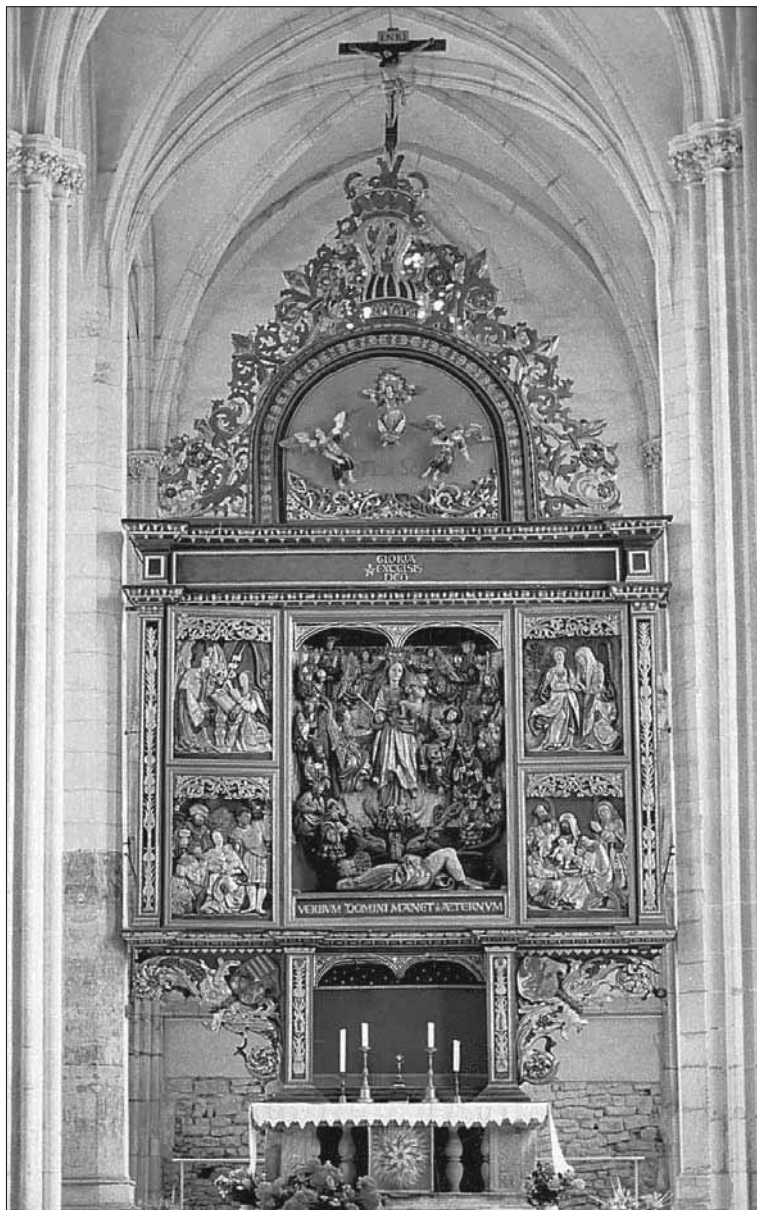
How did these changes contribute to the enhancement of the overall meaning of the altarpiece? Over 7 panels, the polyptych predella contains the largest Transylvanian representation of the *Holy Kinship*, i.e. the family of the *Virgin*, and places special emphasis on her mother, *St. Anne*. It subscribes to the same idea of immaculate conception. The crowning has three panels that feature some rather rare iconography. The two outer parts depict two visions (*The Vision of the Emperor Augustus* and *The Vision of the Prophet Ezekiel*) which are both related to the virginity of Mary. The central panel of the triptych introduces a different message

and is thus the most intriguing. The image shows Christ crucified on a cross emerging from a vine stock (allusion to the Eucharist) surrounded by apostles. *St. John the Baptist* is hoeing and *Virgin Mary* watering the vine stock. *St. John Evangelist* is the closest to Christ and is holding a chalice in his hands with the intention of gathering Christ's blood. This representation redirects the meaning of the overall iconography away from a Marian and intercessional one and towards a Eucharistic message. These changes occurred in 1515, as indicated by the inscription of the crowning. The tracery, almost identical with that in Băgaciu (dated 1518) confirm this dating. Some believe the predella was a later addition (from around 1524), according to a document recording the bringing of a *St. Anne* altarpiece (which was equated with the polyptych predella) inside the church. I believe the changing of the altarpiece was in fact the result of a single and coherent plan carried out by the intrepid priest Johannes of Biertan which encompassed the entire church.

In the early decades of the 16th century, the old church in Biertan underwent various important reconstruction works aimed at enlargement and consolidation. The result was the present-day building, an impressive three-naved hall church with a late Gothic netting vault superposed by a defense gallery. The coat of arms visible on the western porch, namely that of the king Ladislas II (1490-1516) and the Transylvanian voivod John Zapolya (as of 1510), indicate completion of these reconstruction works at some time between 1510 and 1516. Other armorials, place on the door to the sacristy and the predella of the altarpiece itself, composed from a chalice and the initials IO, point to the real person behind this ambitious and comprehensive project: the priest Johannes. The iconography on the added part of the altarpiece and especially that of the crowning becomes clearer when connected to this priest. On the one hand, the clear emphasis on the Eucharistic component, a priestly attribute, seems to indicate the priest's involvement with the iconography. On the other, the preeminent place occupied by the two *St. Johns*, the Baptist hoeing at the vine stock's root and the Evangelist gathering the blood with the chalice, also refer to the name and profession of the priest John. There are no other published records concerning the original late medieval layout of the church nor its liturgical arrangement. Besides the main altar, there could also be other liturgical foci and, indeed, the retablo of Saint Anne mentioned above hints in this direction. The case of Biertan is less relevant when viewed from the perspective of a liturgical matrix because there are too few supports in

this sense. However, it does become representative when examined from the perspective of the overall change. The radical reconstruction of the setting (architectural in this case) provided occasion for a transformation of its main visual focus in order to better integrate it with the new internal organizational scheme. This transformation affected both the form and content of the altarpiece.

The present study is based on the much debated premise that liturgy played a crucial role in the appearance and functions of medieval works of art and especially altarpieces. This latter category, intended to adorn the liturgical foci of sacred rooms, interplayed frequently with liturgical performances and offices and visually complemented their symbolic significance. The altars and the altarpieces, although the result of individual intentions and actions, were mostly conceived to complete *integrated systems*. In time, these coherent systems, characteristic of every medieval church, underwent radical change and development, and this also affected the meaning and purpose of altarpieces. They lost their original audience and functions and became antiquated objects. A reconstruction of the original setting (both liturgical and architectural) of altarpieces can provide strong grounds for their reinterpretation. There is little documentation of the Transylvanian examples, and for this reason they were usually conceived as merely “paintings” or “sculptures”. This study represents an attempt to reintegrate a few cases into their original settings. This, in my opinion, contributes significantly to a more accurate understanding of this impressive late medieval art form.



The altarpiece from Sebeş/Mühlbach (preserved *in situ*)



The altarpiece from Mălâncrav/Malmkrog (preserved *in situ*)



The altarpiece from the Dominican church of Sigișoara/Schässburg
(open)



The altarpiece from the Dominican church of Sigișoara/Schässburg
(closed)



The altarpiece from Biertan/Birthălm in it's original setting



The altarpiece from Biertan/Birthälm (*Werktagsseite*)

NOTES

- ¹ Take, for example, the fundamental concept of *Salvation*. Beginning with the 13th-14th centuries this was closely related with the *visio beatifica*, the immediate and unmediated vision of God. It should be born in mind that the general assertions here mainly (but not exclusively) address western Christendom.
- ² See, for example, Virginia Chieffo Raguin, Kathryn Brush, Peter Draper (eds.), *Artistic Integration in Gothic Buildings*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 1995.
- ³ Willibald Sauerländer, *Integration: A Closed or Open Proposal?*, in V.C. Raguin, K. Brush, P. Draper (eds.), *Artistic Integration*, p. 9.
- ⁴ Christian imagery has always been liable to fall victim to equivocation: "Thou shalt not make unto thee a graven image, nor any manner of likeness, of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth", Exodus, 20:3.
- ⁵ Julian Gardner, *Altars, Altarpieces, and Art History: Legislation and Usage*, p. 5-19, in Eve Borsook, Fiorella Superbi Gioffredi (eds.), *Italian Altarpieces, 1250-1550. Function and Design*, Oxford, 1994.
- ⁶ Paul Hills, *The Renaissance Altarpiece: A Valid Category?*, in Peter Humfrey, Martin Kemp (eds.), *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990.
- ⁷ A very useful overview is given by Beth Williamson, *Altarpieces, Liturgy and Devotion*, in *Speculum*, 79, 2004, p. 341-406.
- ⁸ Henk van Os, *Sienese Altarpieces, 1215-1460. Form, Content, Function*, Mediaevalia Groningana, 4, 9, Groningen, 1984, 1990.
- ⁹ Canon 1: "Jesus Christ is both priest and sacrifice, whose body and blood are truly contained in the sacrament of the altar under the species of bread and wine".
- ¹⁰ See, for example, Miklós Boskovits, *Appunti per una storia della tavola d'altare: le origini*, in *Arte Cristiana*, LXXX, 1992, p. 422-438; Andrew Martindale, *Altarpieces in Italy during the 13th Century*, p. 37-45 and Paul Binski, *The 13th Century English Altarpiece*, p. 47-57, both in *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, Institutum Romanum Norvegiae, vol. XI, Rome, 1995.
- ¹¹ Barbara G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Icon Editions, New York, 1984.
- ¹² *Ibid.*, p. 1.
- ¹³ See, for example, Kees van der Ploug, *How Liturgical is a Medieval Altarpiece?*, in *Studies in the History of Art*, 61, 2002, p. 102-121.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 115
- ¹⁵ The classic work on altars is Joseph Braun, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, vol. 1, 2, Munich, 1912, 1924. Relevant for the subject here is J. Gardner, *Altars...*

- ¹⁶ *Ibid*, p. 10.
- ¹⁷ Lynn F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge, 1998, p. 14.
- ¹⁸ Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, 1980.
- ¹⁹ Beth Williamson, *op. cit.*, p. 363.
- ²⁰ André Chastel, *La Pala ou le retable italien des origines à 1500*, Ed. Liana Levi, Paris, 1993 (2nd ed.)
- ²¹ Accused sometimes of “over-interpretation”. See Charles Hope, *Altarpieces and the Requirements of Patrons*, p. 535-571, in Timothy Verdon & John Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance: Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, Syracuse, 1990.
- ²² The role played by the patron in the detailed iconography of the altarpieces is sometimes emphasized (Shirley Neilsen Blum, *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*, University of California Press, 1969), sometimes neglected (Creighton E. Gilbert, *What Did the Renaissance Patron Buy?*, in *Renaissance Quarterly*, vol.51, no. 2, 1998, p. 392-450).
- ²³ For devotional art, see Henk van Os & alii, *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*, Princeton University Press, 1994.
- ²⁴ See James Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Brussels, 1979.
- ²⁵ This is one of the main arguments of Beth Williamson, *Altarpieces, Liturgy...*
- ²⁶ Illustrative of this direction are: Franz Kohlschein, Peter Wünsche (eds.), *Heiliger Raum. Architektur, Kunst und Liturgie in mittelalterlichen Kathedralen und Stiftskirchen*, Münster, 1998; Nicolas Bock & alii (ed.), *Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Herziana*, München, 2000; Nicolas Bock, Peter Kurmann, *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge: actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres*, Roma, 2001; Anna Moraht-Fromm (ed.), *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters – ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, Ostfildern, 2003.
- ²⁷ On Italian choir screens a groundbreaking contribution was made by Marcia B. Hall, *The Ponte in S. Maria Novella: the Problem of the Rood Screen in Italy*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 37, 1974, 157-173; Eadem, *The Tramezzo in Santa Croce, Florence, Reconstructed*, in *The Art Bulletin*, vol. 56, 1974, 325-341.
- ²⁸ A comprehensive synthesis of the subject is given by Monika Schmelzer, *Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion*, Petersberg, 2004.
- ²⁹ Jacqueline E. Jung, *Beyond the Barrier: The Unifying Role of the Choir Screen in Gothic Churches*, in *The Art Bulletin*, vol. 82, 2000, p. 622-657.

- 30 See, L. F. Jacobs, *Early Netherlandish Carved Altarpieces...*, p. 8.
- 31 On this subject, see Roger E. Reynolds, *Liturgy and the Monument*, in V.C. Raguin, K. Brush, P. Draper (eds.), *Artistic Integration...*, p. 57-68.
- 32 Stational liturgy was a form of processional liturgy in the Early Middle Ages in which the bishop went from one church of the town to another in order to accomplish a full circuit during the liturgical year.
- 33 See Johannes Tripps, *Der Kirchenraum als Handlungsort für Bildwerke. "Handelnde" Altarfiguren und Hyperwandelbare Schnitzretabel*, in Nicolas Bock & alii, *Kunst und Liturgie...*, p. 235-247.
- 34 Annegret Laabs, *Das Retabel als "Schaufenster" zum Göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres*, in *Magdeburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 24, 1997, p. 71-86.
- 35 "Liturgical" is understood here not as restricted to canonical or general ordinances, which do not apply to the category of the altarpiece, but as a large class of ecclesiastic rituals and acts also implying the use of church furniture.
- 36 See, for example, Michał Woźniak, *Die spätmittelalterlichen Retabel der Johanniskirche in Thorn in ihrem liturgischen Raum*, in Hartmut Krohm, Uwe Albrecht, Matthias Weniger (eds.), *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, 2004, p. 181-192.
- 37 For an explanation of this circumscribed case of survival in a general framework often marked by iconoclasm, see Carl C. Christensen, *Iconoclasm and the Preservation of Ecclesiastical Art in Reformation Nuernberg in Archiv für Reformationsgeschichte*, 61, 2, 1970, p. 205-221.
- 38 Walter Haas, *Die mittelalterliche Altarordnung in der Nürnberger Lorenzkirche*, in Herbert Bauer, Gerhard Hirschmann, Georg Stolz (eds.), *500 Jahre Hallenchor St. Lorenz zu Nürnberg, 1477-1977*, Nürnberg, 1977, p. 63-108.
- 39 The number of altars was low if we consider the size of the church and the importance of the town. The situation might be explained by the absence of guilds and confraternities, which were not allowed to exist in Nuremberg.
- 40 W. Haas, *Die mittelalterliche Altarordnung...*; Peter Strieder, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350-1550*, Königstein im Taunus, 1993.
- 41 Peter Strieder, *op. cit.*, p. 216.
- 42 Paul Crossley, *The Man from Inner Space: Architecture and Meditation in the Choir of St Laurence in Nuremberg*, in Gale R. Owen-Crocker, Timothy Graham (eds.), *Medieval Art: Recent Perspectives. A Memorial Tribute to C.R. Dodwell*, Manchester University Press, 1998, p. 165-182.
- 43 *Ibid.*, p. 166.
- 44 W. Haas, *op. cit.*, p. 107.

- 45 P. Crossley, *op. cit.*, p. 172.
- 46 This number represents my account. It should be noted that this number also includes altarpieces with one single painted panel.
- 47 Those still in their original places include the altarpieces from *Băgaciu, Biertan, Hălchiu, Mălâncrav, Mediaș, Prejmer* and *Sebeș*.
- 48 The Romanians mostly followed Eastern Orthodoxy, which did not use altarpieces as liturgical items.
- 49 Maria Crăciun, *Iconoclasm and Theology in Reformation Transylvania: The Iconography of the Polyptych of the Church at Biertan*, in *Archiv für Reformationsgeschichte*, 95, 2004, p. 61-97.
- 50 This number refers to precise specification in the documents of the term *tabula*, i.e. altarpiece. My research is still provisional due to the unpublished sources mentioned.
- 51 The peak of this confusion is shown by Andrei Kertesz, *Altarele și sculptura [The Altars and the Sculpture]*, in *800 de ani. Biserică a germanilor din Transilvania [800 Years. The German Church in Transylvania]*, Thaur bei Innsbruck, 1991, p. 69 sq.
- 52 This is due to the more offensive nature of the sculpted "idols" from a Reformation perspective (though not only).
- 53 Victor Roth, *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, 1916; Balogh Jolán, *Az erdélyi renaissance*, vol. I, Cluj, 1943, p. 115-143; Radocsay Dénes, *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapest, 1955, p. 178-190; Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 745-753, 777-800; Radocsay Dénes, *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapest, 1966; Andrei Kertesz, *op. cit.*; Gisela Richter, Otmar Richter, *Siebenbürgische Flügelaltäre*, Thaur bei Innsbruck, 1992; Andrei Kertesz, *Pictura germanilor din sudul Transilvaniei până la 1800 [The German Painting from Southern Transylvania until 1800]*, Ph.D. Thesis (manuscript), Cluj-Napoca, 1998, p. 41-124.
- 54 Viorica Guy Marica, *Altarul de la Jimbor [The Altarpiece from Jimbor]*, in *Studii și cercetări de istoria artei [Studies and Researches of Art History]*, 18, 2, 1971, p. 203-222; Otto Folberth, *Gotik in Siebenbürgen. Der Meister des Mediascher Altars um seine Zeit*, Wien-München, 1973; Harald Krasser, *Zur siebenbürgischen Nachfolge des Schottenmeisters. Die Birthälmer Altartafeln*, in *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXVII, 1973, p. 109-121; Anamaria Haldner, *Aspecte locale ale altarului din Boian [Local Aspects of the Altarpiece from Boian]*, in *Studii și comunicări, Arheologie-Istorie, Muzeul Brukenthal*, 18, 1974; Andrei Kertesz-Badrus, *Der Altar von Grossprobstdorf, ein Werk europäischer Spätgotik*, in *Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, 2, 1980; Tereza Sinigalia, *Le retable de Biertan – nouvelles recherches*, in *Revue Roumaine de l'histoire de l'art*, XI, 1984, p.57-81 etc.

- 55 Anca Gogâltan, *Patronage and Artistic Production in Transylvania. The Apafis and the Church in Mălâncrav, 14th-15th Centuries*, Ph.D. Thesis (manuscript), CEU Budapest, p. 150-155. Ciprian Firea, *Artă și patronaj artistic în Transilvania medievală – polipticul din Sibiu [Art and Patronage in Medieval Transylvania]*, in *Ars Transsilvaniae*, XII-XIII, 2002-2003, p. 123-138.
- 56 Maria Crăciun, *Eucharistic Devotion in the Iconography of Transylvanian Polyptych Altarpieces*, in José Pedro Paiva (ed.), *Religious Ceremonials and Images: Power and Social Meaning (1400-1700)*, Coimbra, 2002, p. 191-230.
- 57 Mihaela Sanda Salontai, *Mănăstiri dominicane din Transilvania [Dominican Convents in Transylvania]*, Cluj-Napoca, 2002, p. 228-259.
- 58 Karl Fabritius, *Zwei Funde in der ehemaligen Dominikanerkirche zu Schäßburg*, in *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, V, 1861, p. 1-40.
- 59 *Ibid*, p. 4
- 60 This means strict observation of the original rule.
- 61 Required already by the general Dominican Chapter in Trier, 1249. See Richard A. Sundt, “*Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri:*” *Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century*, in *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 46, 4, 1987, p. 406.
- 62 V. Roth, *op. cit.*, p. 90-92; D. Radocsay, *Táblaképei...*, p. 421-422; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 795-796; G. Richter, O. Richter, *op. cit.*, p. 165-169; A. Kertesz, *Pictura...*, p. 104-106.
- 63 Scholars believed that the beast next to the saint was a hound, namely the symbol of the Dominicans (*domini canes* = God’s dogs); however, closer examination might indicate it to be a deer, a symbol of St. Egidius.
- 64 The best monograph is Ludwig Reissenberger, *Die evangelische Pfarrkirche A.B. in Hermannstadt*, Hermanstadt, 1884.
- 65 Karl Henrich, *Altäre in der Hermannstädter Pfarrkirche vor der Reformation*, in *Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 23, 1910, p. 63-64.
- 66 A. Kertesz, *800 de ani...*, p. 69.
- 67 *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, V, no. 2634.
- 68 Attested in 1372 and constructed by the Confraternity Corpus Christi. See Gustav Seivert, *Die Bruderschaft des heiligen Leichnams in Hermannstadt*, in *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde*, 10, 1872, p. 314-360.
- 69 Founded by the same Confraternity in 1372.
- 70 All recorded in a contract between the town council and the priest regarding the principal and festive offices (*Urkundenbuch...*, IV, no. 2147).

- 71 Attested in 1469.
- 72 Or of Loreto. Attested in 1485.
- 73 Attested by a lost inscription.
- 74 It is significant that another *Corpus Christi* altar, this time in the parish church at Braşov, had a similar placement *super lectorio*. See *Urkundenbuch*, V, no. 2761.
- 75 Ioan Albu, *Inscripţen der Stadt Hermannstadt aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit*, Sibiu, 2002, p. 44.
- 76 In my opinion the canopy and the so-called pulpit were not originally related.
- 77 I suggest that the still existing *Pietà*, an exquisite sculpted work from around 1400, is related to the same altar. See Ciprian Firea, *Pietà cibiniensis*, in *Artă românească, artă europeană. Centenar Virgil Vătăşianu [Romanian Art, European Art. The Virgil Vătăşianu Centennial]*, Oradea, 2002, p. 69-78.
- 78 L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 45-46; V. Roth, *op. cit.*, p. 154-158; D. Radocsay, *Táblaképei...*, p. 405-406; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 800; Hermann Fabini, *Gotik in Hermannstadt*, Böhlau Verlag, Köln Wien, 1989, p. 210-211; G. Richter, O. Richter, *op. cit.*, p. 224-229; A. Kertesz, *Pictura germanilor...*, p.115-117; I. Albu, *op. cit.*, p. 35-37; Ciprian Firea, *Artă şi patronaj...*, p. 123-138.
- 79 Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, Hirmer Verlag, München, 2005.
- 80 See, Dušan Buran (ed.), *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia [The Gothic. The History of Slovak Fine Arts]*, Bratislava, 2003.
- 81 L. Reissenberger, *op. cit.*, p. 45.
- 82 V. Roth, *op. cit.*, p. 99-106; D. Radocsay, *Táblaképei...*, p. 277-279; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 789-790; Harald Krasser, *Zur siebenbürgischen Nachfolge des Schottenmeisters. Die Birthälmer Altartafeln*, in *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXVII, 1973, p. 109-121; Tereza Sinigalia, *Le retable de Biertan – nouvelles recherches*, in *Revue Roumaine de l'histoire de l'art*, XI, 1984, p.57-81; G. Richter, O. Richter, *op. cit.*, p. 58-82; A. Kertesz, *op. cit.*, p. 76-80; Maria Crăciun, *Iconoclasm and Theology in Reformation Transylvania: The Iconography of the Polyptych of the Church at Biertan*, in *Archiv für Reformationsgeschichte*, 95, 2004, p. 61-97.
- 83 This fact led Maria Crăciun to posit a Lutheran intervention on this specific panel (see M. Crăciun, *Iconoclasm and Theology...*). I do not agree with the proposed scenario, appealing as it may be, because of the very clear stylistic connection between the panels of the corpus. A painting made 60-70 years later would look very different. This difference is clear in paintings from 1483 and paintings from 1515.
- 84 H. Krasser, *op. cit.*



ILEANA PINTILIE TELEAGĂ

Born in 1956, in Timisoara

Ph.D. National University of Arts, Bucharest (2003)

Dissertation: *Contribution to the Diffusion of the Art Nouveau Style in Architecture and Interior Decoration in Banat*

Associate Professor, Faculty of Arts, West University, Timișoara

Independent curator of contemporary art

Curator of the Performance Festival Zona in Timisoara

(www.zonafestival)

Awarded the Romanian Union of Artists Prize (Art Criticism Section, 1994)

Research Support Scheme grant, Open Society Institute, Prague (1996)

Kultur Kontakt grant, Vienna (1997)

Sächsische Akademie der Künste grant, Dresden (2000)

“Harald Szeeman” grant, International Association of Contemporary Art

Curators (IKT, 2006)

Papers presented at international conferences in Hungary, Slovenia, Serbia, the United States of America, Germany, Poland, Norway

Numerous articles on contemporary art and architecture published in Romania and abroad, author of exhibition catalogues

Organizer and co-organizer of exhibitions both in Romania and abroad

Book:

Actionism in Romania During the Communist Era, Idea, Cluj, 2002 (in English)

THE BODY – A UTOPIA OF INTERIORITY THE DISPUTE BETWEEN THE PUBLIC AND THE PRIVATE BODY IN ROMANIAN CONTEMPORARY ART

Introduction

The body has become one of the most fascinating and recurrent subjects of debate in the contemporary period, especially since the “breaking down” of taboos dating to the 1960s and ‘70s. From a psychological and philosophical point of view, the body is not objective and accessible in itself, but rather part of the human personality as *eigenes Leib* (“one’s own body”) and different from *Körper* (“the material body”), according to J.G. Fichte’s definition in *Naturrecht*.¹ Owing to this ambiguous duality, the body can be considered at the same time both “actor” and “product”, a reflex of subjectivity with a tendency to become objective.

Consequently, we can reconsider the history of culture as a history of multiple interpretations in which the body, by turns, is reality, fiction, an expression of nature or culture, of the natural or the artificial, to mention only a few of the possible interpretations. As a dual and ambiguous entity, the body opens the way for multiple possibilities of interdisciplinary research, combining anthropology with ethnology, sociology with psychoanalysis, history of the art and theatre with semiotics, etc.

The body can be briefly defined as a receptacle for the subject, the space of the subject’s confinement and freedom, a symbolic construction that is difficult to grasp.² From an anthropological perspective, the body has always formed the basis for the conceptions and practices of a certain epoch, thus becoming the object of anthropocentric hermeneutics.³ The body is not accessible in a pure state, but only following an analysis that enables it to be perceived as an integral part of a cultural ensemble.

Researchers may also analyze this subject in terms of the *body-sign* analogy, thereby opening the way for a semiotic interpretation. The body then has a “hermeneutic existence”, built on an interpretative approach. It may be a sign, a language or even a text. Marius Lazurcă⁴ speaks of the “textual construction of the body”, which “is written or spoken in a language”.

The body may also become the object of social analysis, given the complex relationship between the individual and society. E. Goffman⁵ discusses the relationship between the public and the private in his work *The Presentation of Self in Everyday Life*, in which the body, examined from the perspective of interiority, of the self, becomes the connective element between the self and the external world. This relationship imposes a certain type of behavior, a “strategy” of highlighting, revealing or hiding private facets that takes its inspiration from theatrical “staging”. The body therefore forms the interface between the individual and others, those who represent society as a whole, a relationship also defined by the contact established between individual space and the space of others.

The relationship between the individual – symbolically represented by the body or its attributes – and society is also defined with the help of “total institutions”, such as psychiatric hospitals, prisons, boarding schools, military barracks or monasteries; this relationship has been analyzed both by Goffman and Foucault. The people placed in these institutions are denied the environment of their previous way of life and end up under the control of the staff, a process that occurs simultaneously with a change of identity resulting from having to live in new circumstances. In the context of abusive power relations in total institutions, Goffman has studied the phenomenon of institutional profanation of the self and the subsequent emergence of an “underground life” within this framework. The “underground life” refers to the efforts and subterfuge performed by the person “admitted” to such institutions in order to achieve a simulacrum of personal life.

Michel Foucault,⁶ in *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, emphasizes the connection between state and “body” in which there exists a double metaphor: the state is likened to a body, while the way of organizing the study of the body is considered a miniature state. From this point of view, the analysis of penal systems becomes a chapter of “political anatomy.” The power or abusive power exercised over the condemned results, according to Foucault, in a “body split”: the body of

the king, just like the body of the condemned, is split: on the one hand there is the transitory body, on the other the permanent body that endures and embodies the very concept of king (or condemned man), a body associated with a specific theoretical discourse.

From the condemned man's point of view, the body becomes the object and target of power to which means of punishment, surveillance or constraint are applied. Foucault talks about the "docile body", likened to the "machine-man" or the automaton, a sort of reduced body, created with the help of power and constrained by the interdictions and obligations that derive from it. In the same context, Foucault introduces the "disciplinary space", the space where the "docile man" leads his existence and where power extends its control.

The body may be the expression of one person's individuality, but at the same time it can also be an expression of group behavior with a social impact. From this point of view, we can talk about a public body that is used in collective performances, physical exercise, demonstrations, shows with many participants.

The inheritance of a dualist conception in European thought led to the appearance of the complementary, antagonistic pairs *body-soul*, *matter-spirit*, *body-mind*,⁷ and these in turn have determined two different perceptions of the body: the *object body*, as viewed from the outside, is a simple mechanism, as opposed to the "*lived body*", which, viewed from the inside, is perceived as tension, impetus, and desire.⁸

This relationship between *the interior* and *the exterior* defines the notion of body, which, by turns, becomes *an expression of interiority* (*psyche*) or the space of psychic life corresponding to the 'ego' as described by Freud, or *an expression of exteriority*, which is a shape/structure. Between these two permanent states, the ego stores information based on individual memory and consciousness of the self and the body, something reflected both in language and relationships with others. According to Freud's theory, the ego is first of all corporeal, "the projection of a surface". The body therefore expresses human psychic life through a language of its own, the language of gestures, which represents a code to be deciphered through an "applied" reading. The concept of gesture is defined by Giorgio Agamben⁹ as a relationship between body language and the environment. Consequently, the gesture is the communication of that which cannot be expressed verbally, a kind of improvisation that compensates for the inability to talk. Gilles Deleuze calls this body-specific

language “body linguistics”.¹⁰ However, the body may equally be an expression of exteriority, to be seen in a shape or a structure; it has thus been perceived as a functional or behavioral model and compared to a mechanical structure. Just like a machine, in the collective mind it becomes an “automatic body”, disciplined from the exterior and treated as if it were a mechanism.

But this dualist vision, transposed to the contemporary world, places man in opposition to his body, which then becomes an “alter ego”, a privileged space of the state of “well-being”, expressed in its perfect shape as modeled through body-building or the use of cosmetics. As David Le Breton notes, by strengthening the idea of the relationship between body and “alter-ego”, modern medicine has estranged man from his body, from his personal history; it is concerned with nothing but organic processes, showing more interest in the disease than the patient. Jean Baudrillard¹¹ writes about the “repressive solicitude” manifest in all collective modern obsessions with the body. Rooted in the obsession with the “in shape” body, to which the “figure” is of utmost importance, this “repressive solicitude” expresses an obsession with hygiene and, ultimately, a denial of the “organic” body, which secretes and excretes, in favor of a “freed”, phantasmatic body.

Taking this research as his point of departure, Jean Baudrillard¹² sees in the body an exemplary model and a network of “brands” within a system of values and symbolic exchanges. In his approach, medicine focuses on the body as the *cadaver*, something which provides the framework for medical studies and thus contributes to the preservation of life. In its analysis of the body, religion takes the *animal* as a model when describing instincts and “lusts”, whereas the political economy has as its model of the ideal body the *robot*. The latter symbolizes the power of asexual work which functions according to the rules of an absolute rationality. Finally, within the “framework of the political economy of the signs”, Baudrillard highlights the role of the *mannequin*, a body that functions perfectly in terms of the law of value, and is even a site for value production and sign production, respectively. He sees the mannequin as a body in which sexuality itself has become a model. Consequently, every system displays a type of reductive “phantasm” that governs it and has as ideal goals health, resurrection of the soul, rational productivity and freed sexuality.

The body is a fixed, well-established framework ruled by the principle of reality, by the ability to feel and by thoughts. However, at the same

time, through a process of social and cultural transformation, the body may also be associated with a *utopia*.¹³ We can apply utopian principles to the body, such as the “reformation of the body”: the regularization of clothes, nutritive prescriptions, the regularization of sexuality. If, simplistically speaking, utopia is a space of desire, then the body is the frame within which desires come to life.

The body tends to become utopian through the increasingly refined culture created for it: fitness, medicine, gene therapy, use of cosmetics or high performance sport; the body of sportspeople, for instance, “improved” by means of doping, transcends effort and pain in order to set records people once would only have dreamt of.

The utopization of the body is expressed through a variety of bodily constructs or fantasies, and the handling of the body may become utopian in itself. Utopian concepts such as “body politic”, “governing body”, “organ”, “organization”, “the body of the people” (“Volkkörper”), or “the body of the nation” have given rise to unexpected interpretations and uses, the most spectacular of which being those related to the semantic extension of “national bodies” – the abusive treatment of the Iraqi prisoners in Abu Ghraib.¹⁴ From this point of view, the body of the enemy is perceived as a “germ” that might start a “biological war” or spread an infectious disease, while state borders are considered “borders of the body of the nation”.

Utopia and the utopian have been semantically reactivated by postmodernism, and in this context emphasis must be placed on the appearance of the hybrid, post-humanist body, the result of excessive use of technology. The relationship between utopia and body translates, as shown previously, into bold experiments, of which the most excessive and spectacular seem to be genetic interventions. However, such experiments are nothing but the pursuit of a utopia or a *chimera*. A hybrid monster in Antiquity, the Chimera¹⁵ seduces and then destroys those watching her, and, just like the Sphinx or Medusa, it cannot be killed from the front, but only if taken by surprise. The transformation of this mythological figure into a common theme takes place slowly, over centuries, until the chimera becomes an ideal that is related to utopia and expressing unshakeable faith in a seductive idea still full of danger and exaltation.

To Baudelaire, the chimera has no precise contour; it is mysterious, unidentified and, above all, specific to each person (“Chacun sa Chimère”). The poet perceives in the chimera an ideal that belongs to the self, is part of the self, and is to be examined in the modern period by psychoanalysis.

The Chimera therefore becomes the ideal of the ego, “a pure ideal which people feel like a burden, which they obey and which they resemble,”¹⁶ their most intimate and familiar side, which may become the target of criticism.

We can include in the category of utopian bodies an artificial construct par excellence, such as “the body of art”, which, since it belongs to the artifact, distances itself from the natural world. The artist Annette Messager critically analyzes the daily stereotypes that have become chimeras: the body subject to the requirements of fashion or advertising, which is thus fragmented. This body, which is not only transformed but also deformed, through visual experimentation becomes a sort of hybrid and even, being an artistic product, a utopian body (*Propositions de bonheur*, 1975-1976).

The “symbolic geography” of the artist’s exposed body

Never has obsession with the body been more alive and powerful than in the narcissistically inwards-looking, contemporary period. According to the definition given by psychoanalysis, the term “narcissism” describes the behavior of a person who treats their own body as they would a “sexual object”.¹⁷ Observations from this same field show that “the narcissistic behavior of identification” acknowledges both “awareness of the body” and “awareness of the self” as symbolic forms that are distinct but in permanent correlation with each other.

The body, unfettered by the psychoanalytic discourse, set free from prejudice and taboos, becomes the most obvious expression of the self, the embodiment of its quests and aspirations. We can talk about the development of a discourse around the endless exposure of the body, reinforced by a true “hysteria” of the gaze, a yearning for seeing, which has been accused of “voyeurism” and has acquired inconceivable dimensions in comparison with previous eras. Starting from the “forbidden gaze”, which Freud defines as a form of perversion, the voyeur watches an object (of contemplation) through the “keyhole”, thus gazing at a forbidden detail of the object. It is normally the naked body that arouses the interest of the traditional voyeur, but this taboo has lost the force it used to have, being continually broken and desacralized through the proliferation of commercial sexual images. The freeing of the gaze has

at the same time been encouraged by the media, which have frantically made use of the crudest aspects of everyday occurrences and the most eccentric of images.

The contemporary artist's interest in the body – his own body as “material” or “surface” – should be examined in the context of the following change in perception: that from the *artistic product*, an artifact about to be objectified, to the *subject* itself, which becomes art by means of exacerbating its own self and presenting its creation as a process (work in progress). The body is therefore the space where the unique subjective essence finds its expression, the center of physical, sensorial and spiritual energy, as Yves Klein puts it. The body can be considered an essential vector of expression, a privileged space for the artist that becomes a “visual territory” (Carolee Schneeman). This “territory” shapes a “symbolic geography” that still retains its mysterious regions, which are still insufficiently explored and revealed gradually, thanks, in particular, to the efforts of objectification on behalf of the artist.

A possible source for the appearance of body art is the artist's gesture during the execution of abstract expressionist paintings; a role-model in this sense was the American painter Jackson Pollock, who, by using the technique of gesture painting on a horizontal surface, would start to paint by making movements involving his entire body. His *gesture* tends to become more important than his *work* as such. Harald Rosenberg¹⁸ states that the gesture of painting has set American artists free from political, aesthetic and moral values, turning the surface of the canvas into a sort of “arena where one performs”.¹⁹ The direct relationship between the artist and the material surface of his work, seen as a receptacle of the artist's gesture, highlights the degree of the subject's involvement, whose body seems to be a sort of “tool”.

Starting with Pollock, painting became “a condensed result of the dynamic action of painting”, the product of an *event*, and the artist's status “heroic”. The artist should be regarded as “a new Narcissus, an explorer in search of his own self, who has no past, but no destination either, and who constantly re-creates, living one moment of a continuous presence”.²⁰ From this perspective, the artist's person, as shown in the picture taken while working in his studio, has been criticized by feminists as “an icon of the paternalistic modernism, a paradigmatic figure”.

J. Pollock's experiments, performed in his studio, but intensely publicized during the early 1950s, mark the beginning of painting as a

public spectacle; the first Western artist who decided to use this form of expression in a public performance was the informal painter George Mathieu, who was of the belief that art was spontaneous, direct and freed from the past (1957). It was only one step from gesture painting, which retains the idea of the artist's unmediated body involvement, to the painting that uses "live bodies" as brushes. At the beginning of the 1960s, Yves Klein carried out an action called "The Anthropometers of the Blue Age", in which he directed a few female nudes to paint themselves with ultramarine ("International Klein Blue", which the artist called his own invention) and then leave the print of their bodies on the surface of a large sheet of white paper, which was eventually displayed as a painting. These prints represent the body, without the head, in fact the "essential body mass", reminiscent of prehistoric female nudes.

Ever since painting began to be considered an "arena", where the artist performs live, even in public, ritual, its theatrical and staging aspects have grown in importance together with a shift of emphasis away from the work (*object*) and towards the artist (*subject*). At the same time, gesture painting introduced new materials and techniques corresponding to a new visual expressivity.

In the Vienna of the 1960s, a group of painters affected by "the crisis of painting" (caused by the changing of traditional painting methods as well as traditional materials) became interested in Pollock's and Klein's experiments. The four Viennese Actionists – Otto Mühl, Günter Brass, Hermann Nitsch and Rudolf Schwarzkogler – were all searching for a way to renew the language of contemporary art and were using the bodies of models or their own bodies as painting surfaces onto which they released all the tension in their gestures. Otto Mühl initiated the so-called "Materialaktionen", by sprinkling colored pigments on different bodies, thus obtaining a special plasticity resulting from the spontaneous combination of pigment, water, and honey.

It was Hermann Nitsch who formulated the concept of "Orgienmysterientheater", a form of action painting that has evolved towards a longer performance with a ritualistic, theatrical script. In these actions Nitsch used animal blood and bowels instead of pigments, and focused not only on the plasticity of the materials, but also on their symbolism.

Günter Brass planned a series of performances entitled "Selbstbemalung", in which he would paint his body in white pigment and then "section"

it with a black line in a make-believe play. Gradually he began testing his levels of physical endurance in some of his actions by simply cutting himself or by staging dramatic situations, such as the placing close to his body of “aggressive” objects: razors, a hatchet, scissors, a scalpel or seemingly electrically-charged cables. If Bruss began with the problems raised by gesture painting on an unconventional surface – the body – over time he began to question and re-examine this new material as it crossed new thresholds of pain. The staging of the body in rituals or even in action painting raised issues of subject identity and its relation to society, questions that allow for psychoanalytical interpretations.

Rudolf Schwarzkogler saw his actions in the same manner of action painting, in that he predominantly used blue pigment, in a homage to Yves Klein. With one exception, he did not participate himself in these actions, but played the role of director, watching events unfold or issuing instructions from the wings. For his first action, “The Wedding”, the artist planned the painting with blue pigment of a female model dressed in white and included a sliced fish or chicken in the props. Like Bruss, apart from action painting, he also introduced the idea of the threatened or “mutilated” body. The bandaged, injured body, exposed as an object of contemplation alongside surgical instruments or electric cables, has a dramatic effect and encourages the contemplation of vulnerability. As Valie Export²¹ explains, the Viennese Actionists emphasized the equation “material = body = nature”, which was later replaced with the equation “body = social construct = transfiguration of nature” by the generation that followed the Actionists and to whom the artist herself belongs.

It is perhaps Joseph Beuys who makes the most intense use of a symbolic language in his actions and who performs rituals in which he himself appears to be a “shaman”. The body of the artist, brought to the fore in these ritualistic actions, becomes a mediator between nature and a modern society no longer able to grasp the profound meaning of things. Among the objects endowed with symbolic value, some of them with personal value, are copper, wood, felt, fat and honey.

In contrast to Beuys’s ritual actions, in which the artist places his charisma at stake, Bruce Nauman, isolated in his studio, introduces a new form of experimental and conceptual action. The problems raised by these actions are complex: on the one hand, there is the artist’s withdrawal from the stage, from public space, while, on the other, the video camera which mediates his presence to the public. Nauman began with a kind of “living

sculptures", which represent certain body postures, such as, for example, "Self-Portrait as a Fountain", in which the artist appears metaphorically as a source of life/creation; he studies the relationship between his body and space, using his body as a type of "material" to be manipulated. Taking this approach as his point of departure, the artist emphasizes his relationship with space in a series of video-performances entitled "Corridor", in which he conceives some narrow and empty spaces, observed with closed-circuit cameras ("Life / taped Video Corridor", 1970), which later were to inhibit visitors to his exhibitions.

These actions were no longer aimed at painting, but at the body itself, which was foregrounded, turned into a visible measure of human existence. In the 1970s, the body became a means of expressing an identity established by genres. In opposition to the group of Viennese Actionists, Valie Export openly and daringly affirmed her female identity as established by her own body. In a self-portrait in which she parodied an advertisement for a cigarette company with which she shared the same name – "EXPORT" – the artist revealed herself as freed from taboos and shattered the stereotypical image of the woman constrained by society. To her, the body becomes the human "measure" of the environment, the urban landscape or nature. It is through her body that she perceives the environment, and she exposes it publicly in order to express her will to define herself and to find her own place in the ensemble. With the series entitled "Körperkonfigurationen", Valie Export began using technology – photography and film – for conceptual art experiments in which the body no longer appears in direct performances in front of an audience, but is mediated by the filmed image. The artist uses two video cameras, one located on the back of the body, the other positioned towards the front, so as to reflect her visual range and thus to test her perception.

Marina Abramović chose to use her body as "material", together with the German artist Ulay, as part of a couple. Both tested their limits of physical and mental endurance in the 1977 action entitled "Imponderabilia", in which, as part of an exhibition at the Museum of Modern Art in Bologna, they stood naked in the main entrance, forcing the public to pass through the small space between them; the performance was filmed and projected in the halls of the museum, the two artists remaining in the same position until all the visitors had entered. They also tried to demonstrate physical inseparability in a performance during which they plaited their hair together to form a single plait.

The social body and the political body under communism

Another theme constantly explored in the last period of Marina Abramović's work is identity or the relationship between female identity and national identity. In an attempt to evoke her mother's partisan past, she marked her naked body with the communist coat of arms, cutting directly into her skin with a razor in an impressive performance, full of pain ("The Lips of Thomas"), during which the artist sacrificed herself in the name of an idea and a memory.²² This long-standing performance forms part of the series dedicated to physical suffering inflicted for the purpose of releasing powerful energies through pain, in which she tried to portray how ideology acts on the individual's body.

Raša Todosijević's conceptualism is especially visible in the well-known happening entitled "Was ist Kunst, Marinela Koželj?"* [il.1, 2], in which the artist obsessive repetition of this question is reinforced by physical aggression directed towards the person to whom the question is directed. The question – fundamental for an artist – remains unanswered, and the brutal and obsessive manner in which it is asked is a reference to the repressive techniques used by dictatorial regimes.

In 1970, after Czechoslovakia had been invaded by Soviet tanks and the hope that a more relaxed political system would develop was eradicated, Koller created his own aesthetic system that was critical of modern society. He conceived a system of objects which he named UFO (Universal Futurological Orientations), an anti-illusionist anti-painting and anti-happening "realistic" concept that induced an idea of uncertainty about the future and worked with pseudo-scientific irony. He created a series of "anti-happenings", photographs featuring the artist as a ping-pong player, equipped with a bat and the familiar white balls, in the most unexpected of places, such as an attic window.

Belonging to the second generation of actionists stemming from the end of the 1970s, Jiri Kovanda created a series of minimalist happenings, or happenings similar to those of the Fluxus movement, with obvious utopian aims. These happenings expressed the artist's position/attitude, rather than his aesthetic research; due to minimalization and their ephemeral character, these happenings also had a therapeutic function, expressing a survival strategy.

For a group of artists from the former Yugoslavia, the search for identity is synonymous with the relationship between politics, society, and the

individual: “the body of the nation” can be found in countless individual bodies marked by ideology. Their criticism primarily addresses the impact produced by the encounter between two types of “monocultures”: the Balkan, ideologically oppressive, xenophobic and patriarchal monoculture, and that dominated by western feminism.²³ In different periods and situations, these women artists criticized the two cultural stereotypes, trying to define something of an individual identity devoid of ideological meanings.

As Jovana Stokić notes pertinently, Yugoslav socialism was an original combination of communist ideology and consumerist elements in perfect cohabitation. The criticism of artists from this region also addressed this contradictory reality; thus the Croatian artist Sanja Iveković created several series of works analyzing the connections between the individual and a “standardized” identity, the latter being perfectly illustrated by fashion magazines containing advertisements for various cosmetic products. In the 1975 series “Double Life”,²⁴ in search of her own/a feminine identity, the artist exhibited photographs published in fashion magazines alongside her own photographs that tried to “imitate” the models’ poses. The bringing together of the two types of images reveals the restless search for identity, the questions the artist poses in her effort to define her feminine as well as her individual identity.

This same theme of questioning different identities in relation to the past is repeated many years later, in 2000, by Sanja Iveković in the series entitled “Gender XX”, where she borrows from fashion magazines various images of models of an impersonal and standardized “beauty”, but which transmit the idea of luxury and voluptuousness, onto which she prints the names and details of various anti-Fascist female militants and communist heroines. This information is limited to announcing, in a dry manner, the young age when they were executed or committed suicide immediately upon their capture.

Sanja Iveković’s preoccupations are directed more towards feminine, intimate themes. In the happening entitled “Inter nos”, she communicates with the public – from whom she is separated by a transparent surface – with the help of a screen. This happening focuses on the isolation and confinement the artist is trying to overcome by establishing a rapport with the audience.

The problem of national identity becomes increasingly acute in the case of a number of artists from the younger generation dramatically affected by

the wars in the ex-Yugoslavia space. For Milica Tomić, national identity is the central theme in a video performance in which the artist appears smiling and proclaiming countless identities in as many foreign languages ("I am Milica Tomić, I am Dutch, etc."); however, in the meantime, many blood stains begin to appear on her young body, leaking out of numerous invisible wounds. This performance reveals an association between the idea of national identity and the wound (the result of the imaginary guilt of belonging to a certain nation) and contains direct allusions to the trauma caused by the Serbs' nationalistic pathos of recent years.

At the same time, another artist, Tanja Ostojić, adopted a different, more radical approach to national and individual identity. In the interactive project "Looking for a Husband with EU Passport" [il.3, 4], the artist develops this idea in multiple ways: on the one hand, this is a strategy of self-salvation from the Eastern ghetto; on the other, it is a case study about the sexes and the relationships between them. She uses her own naked body, purified of hair – and thus breaking religious taboos – as a mediator between private and public space, deliberately choosing a form devoid of seduction and sensuality, a simple "tool" in the process of contemplation. Branislav Dimitrijević holds an interesting opinion of her performance: he says the artist chooses to represent herself as a sort of "living picture" – not a "living sculpture", but rather a "living monument" or even a "ready made".

Offering the image of her own naked body over the Internet, she transforms it into a social body that communicates with other people with the help of the Internet. After placing the "search" advertisement on the Internet – one that mocks modern-day match-making or sex advertisements – Tanja Ostojić received several replies accompanied by short presentations from a number of candidates. Using the Internet, a fast and global means of communication, contradicts the idea of confinement or the ghetto and was used by the artist as a way to combat isolation while her country was isolated from the rest of the world and the population confined to this given space.

During a later stage, the artist selects the "offers" of marriage and organizes a first date with her future husband, who was accepted after "selection", the German artist Klemens Golf. This first date took place in public, and the theme for discussion – marriage – became a public/private topic of conversation. If, in Tanja Ostojić's interpretation of Lacan's psychoanalysis, through marriage the man assumes an active role in the public space while the woman plays only a passive role, that of an object

of the man's desire, then in her performance, "Looking for a Husband with EU Passport", she proves and undermines this role assigned to the man. Even if she uses her publicly presented body as an object of desire, as a result of her "selection" of the man chosen for marriage, Tanja changes the meaning generally assigned by the aforementioned theory.

In accepting a role featuring stereotypes about people's sexual identity, Tanja Ostojić also analyzed the system of power and relations at work in the world of contemporary art. In 2002, she placed on the internet the serial project "Success Strategies: Holidays with a Curator", in which she had pictures of herself taken on a beach in the very same way famous people are captured in the photos of the paparazzi. She appeared as a young artist, at the peak of her success, close to a male curator who symbolically represented power in the system of contemporary art institutions. In this series of performances, she publicly declared that a female artist's success was the result of a relationship of seduction with a male curator. This series was preceded, in 2001, by "Black Square on White and I'll Be Your Angel", a performance in which Tanja Ostojić became the "escort" of the main curator of the Venice Biennale, Harald Szeeman. Playing the role of a "guardian angel", during the opening festivities Tanja appeared as a woman of the world, dressed in "haute couture" outfits and in the center of attention beside the most desired and admired personality, the curator of the Biennale.

The body of the artist and Romanian society

In the contemporary period it is the artists who, in their self-oriented and society-oriented discourse, discuss and reveal numerous possible identities. In communist totalitarian societies, artists, through their projects, systematically opposed the abolition of identities and enforced equality while militating for freedom of expression, the assertion of the individual as such, with his own identity, undistorted by ideological pressure.

It is in particular of these communist societies that the artist's body as a carrier of signs appears as an identity problem of the subject and a social construct. A taboo theme, the body becomes a "material" handled by the artist in a social construction that transfigures nature. But the presence of the body in its unequivocal reality becomes subversive in a conservative totalitarian society.

In the Romanian context, an open approach to the body and an analysis of its language with everything this subject implies – nakedness, free bodily expression translated into gestures, sexuality, discussion of the sexes and their relationship – meant breaking the taboos cultivated by this conservative society that preferred to remain silent about an entire philosophy related to the body. The socialist Romanian society of the time – just like other dictatorial societies throughout history – cultivated the image of the “classical body” embodying an ideal of beauty and perfection best represented by the athletic body of sportsmen. In fact, their physical “demonstrations”, in huge collective shows in stadiums, provided a reference model for the entire society and became a free or imposed source of inspiration for the traditional artistic representations conceived in the so-called “social-realist” style.

From this perspective, the artist’s naked body appeared as a way of flouting the norms and the official order, a challenging representation whose “dim” meaning had to be eliminated. Thus the censorship in operation within the institutions that staged exhibitions rejected anything that could arouse the suspicion that it did not obey the norms imposed by the state. Under these circumstances, the exploration of the body and its language of nakedness became genuine “heroic gestures”, equal to a political engagement, a reaction against the official position. This peculiar situation, quite different from the “liberal” socialist countries (former Yugoslavia, Poland), led to the isolation of the artists who experimented with body language and deprived them of the right to express themselves in public.

The central figure of this research into the body in the 1970s is undoubtedly Ion Grigorescu.²⁵ Based on his interest in the world and its people, he devoted himself to researching both the human psyche and society by experimenting on his own body. Through his artistic voyage, he tried to find an answer to the questions about identity that each and every one of us may wonder about at any given moment. In a series of performances performed before the camera, Grigorescu experimented with the loss of individual identity and the intimacy of space during the communist period. He did so using a self-made superangular lens, which focused the image like a sight. With it, the artist manipulated the image, suggesting an “external” look, focusing on an indoor space and violating its intimacy. The sight seems to be a “surveilling eye”, transmitting the confusing and dismaying image of a “docile body” caught in the middle

of some physical exercise reminiscent of imprisonment “rituals”: a salute, drills, or the enforced gesture of swallowing some simple food (“In Prison”, 1978) [il. 5]. The indiscreet look oriented towards the inside of the apartment, together with the docility of the body, which, even in its intimate rituals, seems to obey the invisible commands of power, is a metaphor for daily life during the dictatorship, when, in the “dormitory-blocks”, the life of the inhabitants was easy to control. In those enclosed spaces, through enforced discipline, a “docile body” was shaped on which pressure was exerted each and every second.

The disappearance of private space and the individual’s intimacy, something characteristic of that period and an important stage for the dictatorship in building the “new man”, a fearful hybrid whose personal and collective memory had been annihilated, was one of the themes used by the artist and repeated in other performances, such as “Body Art inside the House” [il. 6]. Here the angle of view, indiscreetly introduced, is again superangular; the image records the nude body caught in a moment of intimacy, relaxed, viewed with the “coldness” and objectivity of a surveillance mechanism. In the sequences of photograms, the image gradually comes closer, first showing the torso, then the chest, and finally only a detail of the face in an act of fragmentation.

But most of Grigorescu’s performances in front of the camera were devoted to the exploration of the “forbidden body”, something unanimously considered a taboo subject in Romanian society. On the one hand, he was interested in the exact recording of his body at a given moment as an expression of absolute nudity and intimacy and often in relation with the intimate space (the room), which was given anthropomorphic features. On the other hand, he experimented with the “visual mechanism” of recording by placing the camera at the most unexpected angles and positions, sometimes giving an impression of aggressiveness towards the image.

In “Self-portrait with Mirrors”, a performance dating from 1973 and repeated in several variations, Grigorescu used two moving mirrors to obtain the multiplication of the subject, an amplification and dynamization of the movement. Highly enthusiastic about experiments connected to the body and the search for individual identity, the artist considers himself an obsessive *voyeur* in his search for the illusion produced by the virtual, a search which leads him to a genuine state of psychic excitation, a restlessness that engenders other optical settings. In the photo action “Overlappings” [il. 7], Grigorescu used chaotic multiplications of his own

body with the help of a mirror as well as superimposed prints on the same frame of colored film. The effect was one of confusion, multiplication, and false reflection, which the artist regarded as the desired result.

His searching for and experimentation with individual identity led the artist to research sexual identity – a vast and ambiguous theme, especially in the political context of that period. He tries to remake the lost unity of the original being – the androgyny – in the 1976 film “Masculine-Feminine”; the camera scans his own body, recording at the same time the space of the studio that becomes a receiver engaged in dialogue with the body, as does also the façade of a nearby house. A game of ambiguities, an exchange of fixed poles are also at stake when masculinity and femininity are perceived in relation to the body as such. The film suggests an even crossing of the surfaces of a passive body (that of the artist, of course) that is lacking in any expression or attitude, alternated with the crossing of the space of the studio or an external piece of architecture, where the femininity of the body is a verified hypothesis. The film also presents some hypotheses and research on the body in relation to space, but the main issue still remains that of sexual identity.

The problem of sexual identity and the androgyny – the result of looking for and finding the two reunited poles – can be found in the 1977 series of photographic performances entitled “Birth”. Taking this idea further, the artist creates a typically feminine situation, experimenting with the transgression of a natural state and evoking pregnancy, birth, and lying on his own body, the series concluding with the appearance of the human figure in fetal position. It thus tests the artist’s capacity to overcome the taboos imposed by a conservative society and its cliché images of the two sexes. Ion Grigorescu’s body-related research was not unique, but overlapped in the 1970s with Geta Brătescu’s interests;²⁶ the female artist was constantly engaged in defining a feminine identity without, however, tackling the issue of the thematized body, which is considered a *locus* of the identity she contemplates in a series of textile collages dating from the 1980s entitled “Medea’s Portraits”. She dedicates her work to Medea, a controversial and feared mythological character, a combination of a witch and an ordinary woman. Due to this character’s final solutions, her tenacity in pursuing her plans, her strength of character, her initiatives and decisions, she brought disapproval and disgrace upon herself, becoming the symbol of outraged femininity, witnessing the repetition of scenarios such as repudiation and abandonment. “Medea’s Portraits” thus become

internal feminine “states of mind”, a dazzling sequence of such states the artist appeals to by hiding the truth in mythological vagueness. These “portraits” illustrate the destruction of the codified patriarchal image of femininity. Not accidentally, the use of the textile medium and the creation of the collages with the help of a sewing machine provide an ironic comment on “feminine” materials. In parallel, Geta Brătescu also devoted herself to researching her body as an identity object specific to representation, being one of the few artists to study the relationship between the body and intimate space; the studio is regarded as a *topos* with anthropomorphic features bearing the size of her own body, an intimate space that becomes a sort of “alter ego”.

In a series of photographed and filmed events, she subjects herself to an imposed fragmentation that symbolizes a substitute representation. In “Towards White” (1976), the artist is in her studio, which is gradually transformed into a stainless space by covering the walls with large sheets of paper. In the end she covers herself with paper, painting her face and hands white in an attempt to identify with the space and in order to erase the details and hide herself behind the mask. Continuing the series of photographs begun previously, she creates “Self-portrait towards White” in a similar context: the image of the face regarded frontally is gradually hidden in an increasingly conspicuously manner by covering it with a transparent film that turns opaque, alternating as if in a challenging game of revealing and hiding identity.

The same motif – that of the mask – is repeated many years later in a new context, rendering it more symbolic and expressive, in the video “The Earthcake”, made in 1992 together with the cameraman Alexandru Solomon, and presented at the mixed-media exhibition “The Earth” in Timișoara. Through a sequence of images, the preparation of a “cake” of earth is narrated. If, during the film, the “characters” are the two working hands – selecting the soil and moisturizing it – in the end, the artist appears with a white mask and a silver helmet on her head and swallowing, in solemn gestures, this “earthcake” in a ritual of taking possession and identification. In this case, the mask appears as a manifestation of the unmovable and universal self, giving it an unreal look and suggesting the transgression of daily time and space. The communication with the profound archetypal strata deciphered in this video performance is surprisingly similar to a performance by the Cuban artist Tania Bruguera; in the happening “El peso de la culpa”, the artist eats earthcakes mixed

with salty water in a gesture of identification with Central American aboriginal populations and rejection of colonial domination and its impact in this area.²⁷

The idea of identifying herself with her own image or evoking the whole with the help of one part is repeated in the 1977 film *"Hands"*, which has the subtitle *"For the eyes my body's hand remakes my portrait"*. This declared identification is also based on an association of hand/eye images, which, deciphered with the aid of psychoanalysis, become substitutes for each other. Therefore, the evocation of the hand is the equivalent of a hidden self-portrait. The hands are drawing gestures of taking-over, self-referential gestures, which also have a degree of generality.

In another dialogue over time, in 1993 Geta Brătescu remakes the experiment in *"Hands"* in a video entitled *"Automatic Cocktail"*. The evocation of the artist's person in absentia or by substituting her entire person with her hands recalls the same principle in this short film: in the artist's studio, among jars with brushes and paints, it is only these hands that are visible, working or sketching a human face; the performance is constantly interrupted by the gestures of the hand repeatedly and automatically hitting the arms of a chair. The artist's hands and the studio thus define a *"physiognomy"*, evoking the whole image she identifies with at its most profound level – creation.

As we have seen, the feminine identity – just like any other individual identity – was blurred in public space during the communist period until it almost disappeared, withdrawing as if to an ultimate shelter in the private space of the studio – in Geta Brătescu's case – or that of the apartment – in Lia Perjovschi's case. The performances in front of the camera from the end of the 1980s – among which the most significant in this regard seems to be *"The Test of Sleep"*²⁸ – emphasize a *"vegetal body"* exposed to sight, a body bearing a text inscribed on the skin. This *"inscribed"* body, carrier of more or less intelligible messages, loses its own significance in order to become a support-surface, a depersonalized object with no identity. The desire to communicate achieved through graphic signs does not achieve its goal; on the contrary, it becomes impossible, suggesting a loss of meanings, falling into muteness and sleep identified here as a pre-conscious state characterizing the state of Romanian society at the time. On the other hand, if action is generally considered an attribute of masculinity, the passiveness of the revealed/exposed body suggests the traditional attribute of femininity and the apartment becomes a *"shell"* that

acts as a shield against the brutal invasion of political power into intimate life, a sort of a “uterus”, the only shelter and space where self-assertion is possible while the public space remains inaccessible.

Romanian artists have been greatly concerned with and commented in their work on certain stereotypes that have become “commonplaces” in the minds of most people. Teodor Graur, for example, has shown an interest in the typology of the “macho” man, who exhibits his half-naked body in order to show his muscles and tattoos, an expression of his belonging to a subculture. In the action entitled “The Sports Complex” [il. 8], performed in 1988 at House pARTy, alone in front of the camera, he appears as a young man from the “working class”, holding a television set showing a regular program featuring pictures of busy workers in the background. During the performance he does weight-lifting exercises, thus emphasizing the cliché of the “new man”, a socialist product brainwashed with clichés in which he naively believes. The pun in the title of the action, “The Sports Complex”, is ironic and relies on the ambiguity of the word “complex”, which may refer either to a group of buildings or to a psychological state of inferiority that causes behavioral problems.

With the fall of the communist system in 1989, the centralist state lost its hegemony, making way for the assertion of the numerous identities censored for so many decades, especially in the context of the erosion of the frontier between public and private. In Romanian post-communist society there were many debates on the topic of ethnic and religious identity. The artists were the first to have something significant to say about on this topic, and in a way they played the role of mediators in a society finding it difficult to regain its right to an opinion. Thus the doubts related to collaboration with the secret police in the case of many citizens, or the expression of distrust and dissatisfaction about the self in relation to a genuine identity that had remained hidden during the communist period, gave birth to aggressive performances in which the artists’ metaphorical expression contained a series of individual truths with a social relevance that was difficult to express in public. In these forms of staging, the body remained the artist’s privileged material.

In the performance entitled “Throwing away the Skin”, Alexandru Antik²⁹ exorcised “the evil” in every individual in front of the public and proposed a symbolic purification; he started with the difficulty of selecting and cutting a synthetic skin – a cover that could be considered his double – and fixed it in nails, a gesture equivalent to exorcising the

evil in an individual and, at the same time, a collective ritual, an action of metamorphosis and transfiguration taking place to the regular and exasperating rhythm of a metronome. Under the pressure of the present time and space, symbolized by a circle inside which the artist placed himself, Antik dramatically condensed "the liberation" from the pressure of an oppressive past and the symbolic regaining of the lost identity.

The "reality" of the body, which bears the signs of old age and represents a sort of automaton that executes various actions as if they were empty daily rituals, was analyzed by the same artist in the 1997 action "Afternoon Oscillation". Together with a feminine character, with a white, clown-like face and whose faded individual features were meant to suggest the human condition, the artist appeared suspended from a cable, gently swinging in the air to fairground music and performed a short, absurd dialogue, similar to those found in a Eugene Ionesco play.

The theme of the double and the liberation from the negative accumulations of the previous period can be found after 1989 in a series of public performances by Lia Perjovschi, two examples of which being "State of mind without a title" [il. 9] and "I fight for my right to be different"³⁰ [il. 10, 11]. The former is a street performance dating from 1991, when the artist carried on her back a sort of "double", a "shadow", made of paper. This indefinite object, the size of her body, served to emphasize a hypostasis of the body determined by the human mind, the problematic split of the human personality, something the artist used to develop the theme of the dark mental "inheritance" that affected many people at the time as well as that of split personality.

Given the time of its performance, 1993, the latter appears to be a criticism addressed to the entire post-totalitarian society in search of its identity. The unproductive idea of annulling identity and enforcing equality is opposed by the desire for free expression and the artist's own search to define this individual identity. The entire happening is focused on the theme of the double – an immobile full-sized puppet made of rags on to which she projects her affection as well as aggression; the artist thus alternates the tender gestures of putting on the doll's clothes, placing it in a position similar to hers, a faithful copy, with fits of anger expressed by throwing the puppet into black paint and then against the walls or even into the spectators. These fits are again followed by gentler gestures in which the artist lies down next to her immobile double, imitating it in a gesture of self-reflection and introspection, with an unexpected dramatic effect

on the public. Both performances give rise to the theme of the double, which may also be interpreted as a “split” of the artist’s personality and of her creation, as a crossing of the border between these two fixed poles, which shifts the focus onto the subject/author.

Working for a long time in a couple and dealing with couple-related issues, Gusztáv Ütő, together with a female partner, is in search of an identity difficult to define in the context of transition. The questions about identity address appurtenance and determination – on the one hand gender identity (and here the theme of the couple is meant to express the importance of each individual part as well as the whole); on the other, local and regional identity versus national identity. Belonging to the Transylvanian Hungarian community, the artist tried to identify these identity features through a series of festivals organized by himself at St. Anne’s Lake, but also through his own performances. The numerous requests for the self-definition of the community were consolidated by other artists, who provided their own contributions to the already frequent themes. Among the favorite themes, we might mention bipolarity (masculine/feminine, black/white, strong/weak, etc.) or the theme of Transylvanian Hungarian identity as evoked by specific proverbs, cliché images in contrast or dynamic confrontation with a larger national identity.

Immediately after 1990, the re-discussion of the much-debated issue of national identity, combined with the negative cliché image of the country abroad, led Dan Perjovschi to stage a performance that was dramatic and a parody at one and the same time: the tattooing the name of the country – Romania³¹ – on one of his shoulders [il. 12]. This “anti-performance”, unspectacular to the public, in which the artist subjected himself willingly to a branding action, reminiscent of the concentration camps and the confrontation with the loss of one’s own identity through brutal regimentation in the name of a country, was one of the most sincere/desperate manifestations of post-December trauma, a form of protest against the “collective amnesia” manifested through a general indifference towards the serious problems that remained unsolved during the transition from communism to another stage. Through this performance, Perjovschi acknowledged and accepted his own national identity as a *stigma*.³² This performance was repeated ten years later in “Removing Romania”, in which the artist subjected himself to a surgical intervention to have the tattoo removed, “erased” with the help of a laser. In fact, the molecules containing the paint particles spread all around the

body during this surgery, a form of dissemination of content and message, the aforementioned stigma appearing as dimmer but not eradicated to the viewer.

In conclusion, the relationship between the public and the private body is closely connected to a public and a personal space. The body can be considered the expression of interiority and intimacy, which is best achieved within personal space. But, as Bachelard notes, from the perspective of an anthropology of the imagination applied to the self, interior and exterior space are two reversible concepts that interchange their "hostility" and meet on a narrow border, on a surface painful to both. Consequently, the body can be seen as the "painful surface" where interior and exterior space meet.

The projection in public space of the private body and personal space, a risk taken only by artists, has the effect of a philosophical "upheaval",³³ and these shocking and telling disclosures are meant to change general perception, which is affected by conformism and "commonplaces".

Both the private and the public body say something about an identity or several identities, individual or collective, which they disclose and bring to public awareness. In the contemporary context, that of transition from communism to liberal society, some of the most interesting problems in former communist countries relate to identity and encompass the dilemmas of and conflicts between multiple suppressed identities that have been regained or altered due to changes in society. These changes, some of them dramatic, have lead to a reanalysis of traditional identities in light of the total collapse of a once operational value system.

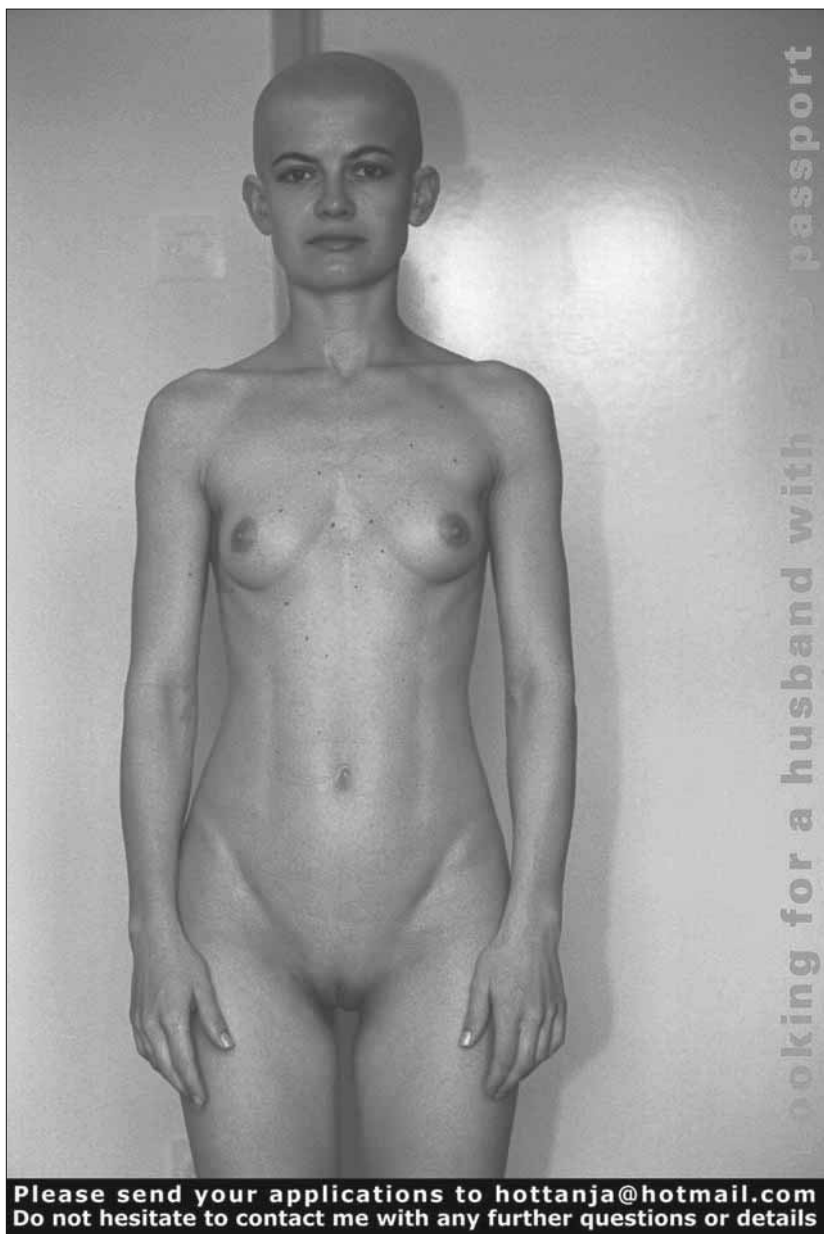
* The illustrations are reproduced by courtesy of the artists.



1. Rasa Todosijevec „Was ist Kunst, Marinela Kozelj?”



2. Rasa Todosijevic „Was ist Kunst, Marinela Kozelj?”



3. Tanja Ostojic „Looking for a Husband with EU Passport”

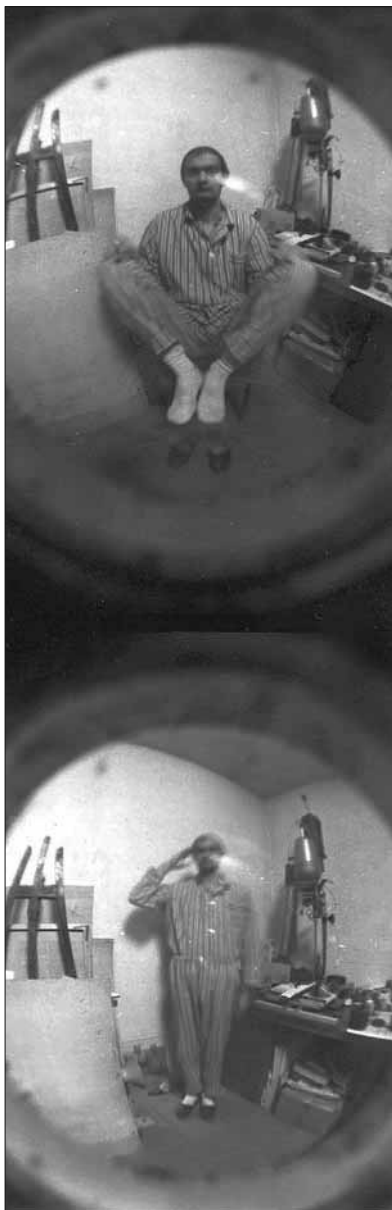
From: John Hickman
To: tanja@diplomats.com
Sent: Saturday, January 05, 2002 5:32 AM
Subject: Looking for a Husband



Hello Dear Lady,
I know this is a bit late but I just now found your add and site. Are you still in the market for a husband? I don't want to go into any great details if I am wasting my time.

John, 43 years old in Texas

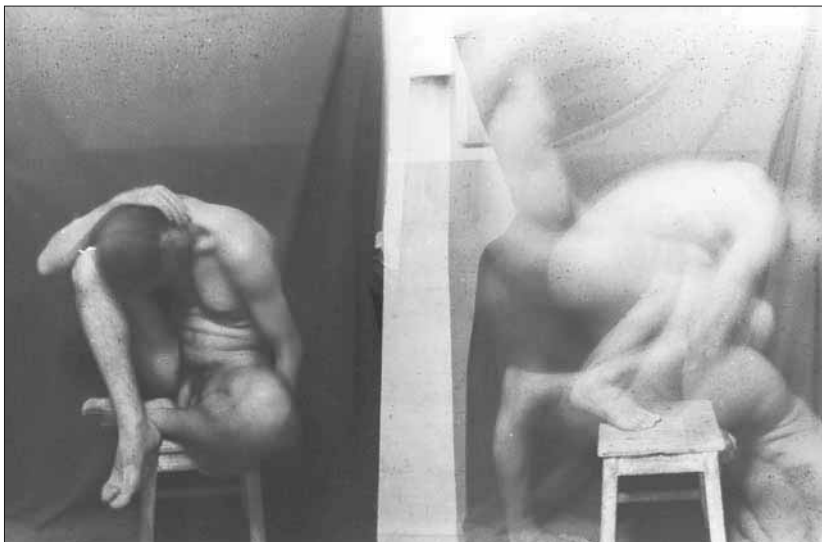
4. Tanja Ostojic „Looking for a Husband with EU Passport”



5. Ion Grigorescu „La închisoare”



6. Ion Grigorescu „Body art în interiorul casei”



7. Ion Grigorescu "Suprapuneri"



8. Teodor Graur „Complex sportiv”



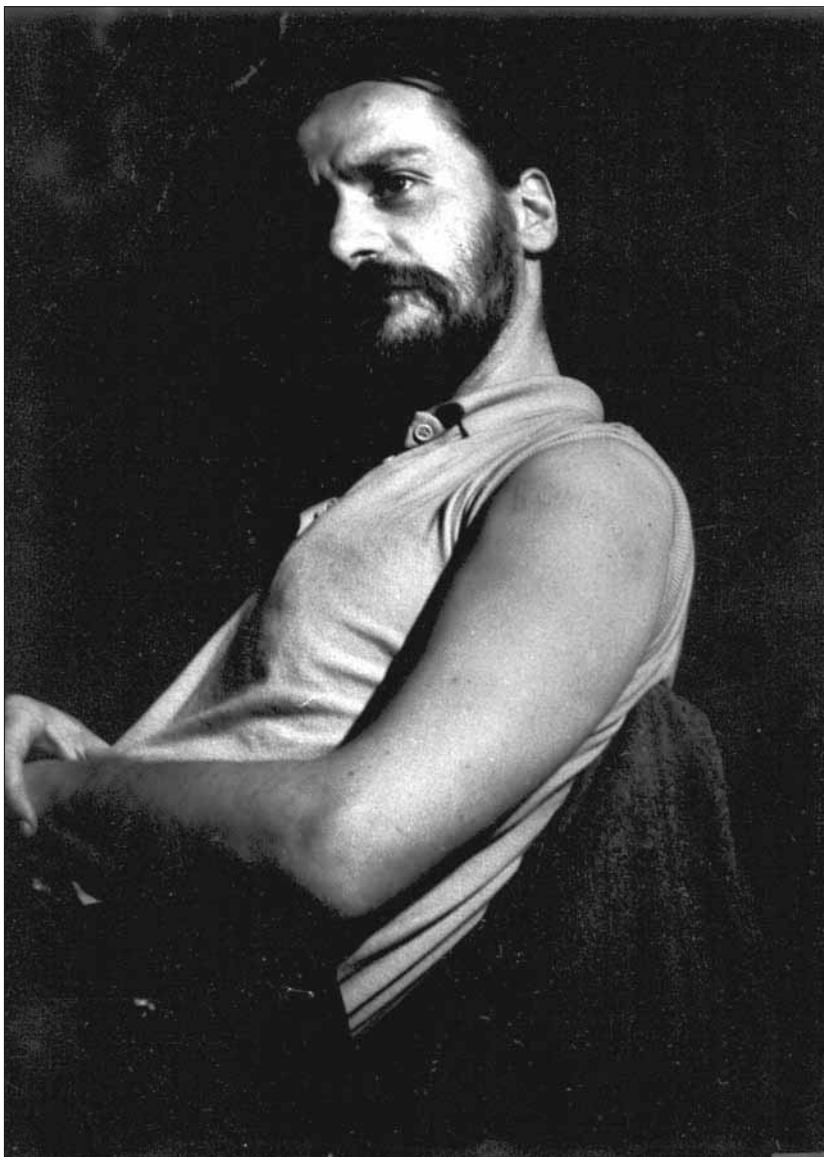
9. Lia Perjovschi „Stare fără titlu”



10. Lia Perjovschi „Lupt pentru dreptul meu de a fi altfel”



11. Lia Perjovschi „Lupt pentru dreptul meu de a fi altfel”



12. Dan Perjovschi „România”

NOTES

- ¹ *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, Paris, 1964, p. 53.
- ² Le Breton, D., *Anthropologie du corps et modernité*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.
- ³ Mauss, M., *Sociologie et anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950.
- ⁴ Lazurcă, M., *Invenția trupului*, Anastasia, Bucharest, 2000.
- ⁵ Goffman, E., *Viața cotidiană ca spectacol (The Presentation of Self in Everyday Life)*, comunicare.ro, Bucharest, 2003.
- ⁶ Foucault, M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975.
- ⁷ Merleau-Ponty, M., *Eye and Mind*, in Warr, T., Jones, A., *The Artist's Body*, Phaidon, 2003, p. 196.
- ⁸ Pierre Bourdieu, *Meditații pascalienne (Pascalian Meditations)*, Meridiane, Bucharest, 2001, ch. *Cunoașterea prin intermediul corpului*.
- ⁹ Agamben, G., "Notes on Gesture", in *Means without End. Notes on Politics*, University of Minnesota, Minneapolis/London, 2000.
- ¹⁰ Apud Schmutz, H., Widmann, T., *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langen*, Generali Foundation, Vienna, W. König, Köln, 2005.
- ¹¹ Baudrillard, J., *Societatea de consum. Mituri și structuri (The Consumer Society: Myths and Structures)*, comunicare.ro, Bucharest, 2005.
- ¹² Baudrillard, J., *L'échange symbolique et la mort*, ch. *Modèles du corps*, pp. 177-178, Gallimard, Paris, 1976.
- ¹³ Schmidt, S., Zumbusch, C., *Utopische Körper. Visionen künftiger Körperin Geschichte, Kunst und Gesellschaft*, W. Fink Verlag, Munich, 2004.
- ¹⁴ Sarasin, Ph., "Abu Ghraib, Terroristvermin und der utopische Körper der Nation", in Schmidt, S., Zumbusch, C., *Utopische Körper...*
- ¹⁵ Pearl, L., Baudry, P., Lachaud, J. M., *Corps, art et société. Chimères et utopies*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 59 and ff.
- ¹⁷ Rosolato, G., "Recension du corps, in Pontalis ", J.-B., "Lieux du corps", *Nouvelle revue de psychanalyse*, no. 3 printemps 1971, Gallimard, Paris.
- ¹⁸ Rosenberg, H., "The American Action Painters", in *Art News*, 1952, apud Export, V., "Persona, Proto-Performance, Politics: A Preface", in *Performance Issue: Happening, Body, Spectacles, Virtual Reality. Discourse, Theoretical Studies in Media and Culture*, 14.2, Spring, 1992, p. 26.
- ¹⁹ Warr, T., Jones A., *loc. cit.*, p. 50.
- ²⁰ Schade, S., Wenk, S., "Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechter Differenz", in Bussmann, H., Hof, R., *Genus - Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Alfred Köner Verlag, Stuttgart, 1995.
- ²¹ Export, V., *loc. cit.*, p 33.

- 22 *Abramović, M.*, Museum Villa Stuck, Munich, 1996, p. 46.
- 23 Stokić, J., Un-Doing Monoculture: Women Artists from the “ ‘Blind Spot of Europe’ – the *Former Yugoslavia*”, in *ARTMargins*, 2006 (www.artmargins.com).
- 24 *Sanja Iveković: Personal Cuts*, hrsg. Silvia Eiblmayr, Galerie im Taxispalais, Triton, Vienna, 2001.
- 25 Pintilie, I., *Actionism in Romania During the Communist Era*, Idea Design & Print, Cluj, 2002, p.63 and ff.
- 26 Pintilie, I., “Hypostases of Medea - or about Ignored Womanliness. Notes on Some Representations”, in Contemporary Romanian Art, in *Treća. Časopis Centra za ženske studije*, Zagreb, vol. 2., 2000, 171-175.
- 27 Viso, O. M., *Ana Mendieta. Sculptures and Performances, 1972-1985*, Hirshhorn Museum Washington / Hatje Cantz Verlag., 2004.
- 28 Perjovschi, A., Catalog, Idea, Cluj, 1996.
- 29 This action took place during the *Zone 2 Festival*, Timișoara, 1996 (www.zonafestival.ro).
- 30 During the *Zone 1 Festival*, Timișoara, 1993.
- 31 The action “Romania” was also staged at the *Zone 1 Festival*, Timișoara, 1993, while “Removing Romania” was intended for the same festival in 2002, but actually performed as part of the “In der Schluchten des Balkan” exhibition, on view at Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2003.
- 32 Goffman, E., *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, 1963, Englewood Cliffs, N. J.
- 33 Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Quadrige, Paris, 2001, ch. *La dialectique du dehors et du dedans*.



RADU G. PĂUN

Né en 1969 à Tecuci

Doctorat en histoire à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris
(2003)

Thèse : *Pouvoirs, offices et patronage dans la Principauté de Moldavie au
XVII^e siècle. L'aristocratie roumaine et la pénétration gréco-levantine*

Historien, chercheur scientifique à l'Institut d'Etudes Sud-Est Européennes,
Bucarest

Maître de conférences invité à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales,
Paris (2001, 2006)

Boursier de l'Agence Universitaire de la Francophonie
(1995-1996, 1997, 2000, 2003-2004)

Boursier de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris
(Programme Fernand Braudel, 2005-2006)

Organisateur de colloques nationaux et internationaux

Participant à des colloques et conférences en Roumanie, Bulgarie, France,
Italie, Allemagne

Etudes de théologie politique médiévale (XVIe-XVIIIe siècles), anthropologie
historique et histoire sociale publiées en Roumanie, Bulgarie, Grèce, France,
Italie et Allemagne

Editions de documents concernant l'histoire roumaine

Auteur de manuels scolaires d'histoire roumaine et universelle

Traductions

MÉMOIRES D'UN JOUR, MÉMOIRES D'UN SIÈCLE : ESPACES ET VÉCU DU POUVOIR AU XVIII^e SIÈCLE

Dans un des ses essais fondateurs, Clifford Geertz met en relation « les centres actifs de l'ordre social » et la « valeur symbolique de l'individu », en montrant comment cette jonction construit, affirme et reproduit le charisme, pas forcément comme « type de domination » – pour reprendre les termes de Max Weber – mais comme qualité inhérente à une certaine « sacralité » du pouvoir. Geertz reprenait en fait la définition que, avant lui, Edward Shils avait donnée aux centres, à savoir « essentially concentrated loci of serious acts » qui consistent « in the point or points in a society where its leading ideas came together with its leading institutions to create an *arena* (c'est nous qui soulignons) in which the events that most vitally affect its members' lives take place »¹. La centralité n'est donc pas définie d'une manière purement topographique, mais elle tient plutôt de l'ensemble des valeurs et des convictions qui gouvernent la société².

1. Centres, espace, pouvoir : les hommes et les choses

Très attentif aux « rites de passage » à valeur symbolique pour le pouvoir – comme acteur –, mais aussi pour la communauté – en tant que récepteur et participant –, Geertz laisse pourtant de côté le rôle joué par la *scène* (c'est dans ce sens que nous allons prendre le terme de Shils, « arena ») sur laquelle le pouvoir fait représenter son « spectacle ». Le plus souvent, la scène est la capitale même, où espace et pouvoir se construisent l'un l'autre, comme deux protagonistes d'une histoire complexe, pleine de paradoxes et de convulsions. Vue sous cet angle, la capitale n'est pas seulement *scène* mais aussi *arène*³ et *objet* de dispute symbolique. Toute représentation du pouvoir qui y a lieu est un combat

contre soi-même, contre les concurrents potentiels et surtout contre l'histoire : « de mémoire d'homme personne n'a pu voir une cérémonie aussi magnifique que celle organisée par notre prince », s'empresse de préciser un chroniqueur du XVIII^e siècle. Le roi vivant est toujours « plus roi » que ses prédécesseurs.

Il est, en effet, celui qui réclame toujours la centralité et qui ne vit que pour l'avoir, sous peine de devenir un *shadow king*, *rex inutilis*⁴. La personne monarchique est elle-même un centre : son destin est le destin de la société tout entière, son salut dépend toujours du salut qu'elle est censée assurer à ses sujets⁵. Le roi n'est pas roi parce qu'il est né dans une famille régnante mais parce qu'il constitue le signe visible d'un acte de grâce, du choix de Dieu réalisé par la main de l'homme, un choix qui répond à la demande de « son peuple » pour qu'il y ait quelqu'un qui le protège sur la terre, tout comme Dieu le protège d'en haut⁶. La simple présence du monarque instaure donc un état de centralité, dans la mesure où il fait déplacer le « cœur » de la société vers son propre lieu de résidence. L'attention des contemporains le suit lors de son entrée solennelle dans la capitale, du dépôt des symboles du pouvoir, et par-dessus tout, de son installation sur le *trône* (*scaun*)⁷ ; elle enregistre ses voyages dans le pays, ses actes de justice, ses visites aux monastères ou les lieux précis où le prince choisit de passer les grandes fêtes liturgiques.

La centralité du monarque est rendue manifeste par le nombre de « mains qui travaillent pour lui »⁸ et qui composent le « beau cortège », rigoureusement organisé, qui annonce toujours son apparition publique. Les exceptions éveillent la perplexité. Ses contemporains s'étonnaient de l'habitude du prince Nicolas Mavroyéni (1786-1789), qui sortait dans la ville « sans foule » (*Numai ce-l vedeai deodată / Prin târg trecând fără gloată*)⁹. La réponse que le prince Grégoire Alexandre Ghika aurait donné au maréchal russe Roumiantseff, qui l'avait invité à une promenade dans la capitale, cadre parfaitement : « que diroient mes sujets s'ils voyaient leur souverain à pied ? »¹⁰. Le même témoin, le personnage controversé que fut Jean-Louis Carra, ajoute : « quand le prince va à l'église ou à la promenade *pour se faire voir à ses sujets* (c'est nous qui soulignons), il est ordinairement suivi par toute son armée et par tous les officiers... »¹¹. L'observation peut sembler exagérée ; il existe cependant des témoignages, plus tardifs, qui la confirment : il suffit de regarder les cortèges du prince Alexandre Soutzo sortir de la capitale pour se rendre au monastère de Sărindar ou aller à l'église métropolitaine ou ceux de Jean Georges Karadja

en route vers le monastère de Saint Pantéleimon, pour saisir le degré de ritualisation des apparitions publiques des princes et la forte préoccupation pour leur image¹².

« Multiplicité des mains » et pouvoir sont tellement liés que tout le monde comprend immédiatement que l'absence de l'une trahit la perte de l'autre. Démis par la Porte ottomane, le prince Alexandre C. Mourouzi essaie d'abord d'éviter la rue principale de la capitale et le principal lieu de pouvoir : le Palais princier qu'il avait lui-même fait refaire. Il ne réussit pas, mais s'efforce tout de même de sauver les apparences : lorsqu'il sort de Iași, il le fait « tout comme s'il entrait (allusion au faste particulier des entrées solennelles) [...] avec tous ses boyards à cheval et tous jetaient du blé », geste traditionnel destiné à assurer la prospérité, mais geste d'inauguration en même temps¹³. C'est un cas typique d'inversion : Constantin Doukas et Grégoire Mathieu Ghika avaient fait de même (en 1703, respectivement 1748)¹⁴. La meilleure manière de « camoufler » la perte du pouvoir était donc de « mimer » la majesté.

Un département spécialisé (*Logofetia de obiceiri*), qui devait codifier les coutumes et les réglementations « politiques » et ecclésiastiques du pays et veiller à leur application, était aussi censé fournir un répertoire de cérémonies et de rituels qui devaient être observés aux diverses occasions : arrivée et intronisation d'un nouveau prince, cortèges solennels, diverses fêtes et célébrations publiques et auliques, mariages et baptêmes dans la famille princière, etc.¹⁵ L'un des problèmes dont le *logothète* de ce département était chargé concernait précisément « la juste organisation du cortège » (εὐταξία) et l'obligation que chacun observe sa place selon son rang (*păzind fiecare rândul său după treapta cinului*)¹⁶.

Le monarque est donc le centre absolu du système et c'est en cette qualité que sa présence organise l'espace et l'histoire même. La question qui nous intéresse ici concerne les rapports que le pouvoir entretient avec l'espace ou, plus exactement, avec les espaces, les manières dont il entend assumer et vivre sa propre centralité. Nous allons donc traiter de la création de nouveaux espaces et du rechargement symbolique des espaces qui existent déjà, des relations entre centre(s) et périphérie(s). Quels sont les lieux où se passent les « choses sérieuses » (*serious acts*) dans la société roumaine d'Ancien Régime ? Quel rôle jouent-ils dans l'articulation des relations de pouvoir ? La capitale est-elle le seul lieu de centralité ou laisse-t-elle de la place pour d'autres *loci of serious acts* et, si elle en laisse, combien de place ?

2. Les traces de leurs vies

Comment répondre à toutes ces questions sans suivre les parcours du pouvoir dans le temps et dans l'espace et analyser les traces qu'il laisse – à dessein ou « par accident » – dans l'histoire et dans l'esprit des contemporains ? Obligé par sa propre condition de construire sans cesse sa légitimité, le pouvoir « parle » tout le temps, diffuse des images, consacre des repères, essaie de s'emparer du temps et de l'espace, de se les approprier. Son discours est polymorphe : des signes durables (palais, lieux de culte, nécropoles, statues) viennent compléter les discours juridique et théologico-politique, qui ne sont accessibles qu'aux initiés. Les « effigies » du pouvoir (monnaies, médailles, portraits de tout ordre) ont le même rôle, surtout dans les sociétés d'« alphabétisation restreinte »¹⁷.

Si les signes durables de l'action du pouvoir sur l'espace et le temps – les monuments – ne constituent pas une entrée inédite dans l'étude de l'Ancien Régime roumain, la problématique engendrée par leur mise en relation avec l'exploitation symbolique de l'espace n'a pas été systématiquement explorée¹⁸. Nous n'allons pas l'épuiser ici ; il ne s'agit que de lancer quelques hypothèses de travail qui contribuent à mieux la préciser.

Notre intérêt se porte plutôt vers une composante précise du discours du pouvoir : les fêtes et les cérémonies publiques. Les appeler directement « cérémonies du pouvoir » serait inadéquat, car elles ne le sont pas toujours à l'origine et ne le deviennent pas forcément. Il s'agit en premier lieu des « événements créés » par le pouvoir : entrées et sorties solennelles, couronnements, confirmations du règne, consécration des fondations princières. Il est aussi question des événements que le pouvoir arrive à « détourner » à son propre profit, des « événements appropriés » : fêtes et cérémonies religieuses de tout ordre, processions, rituels de dévotion aux saints et aux reliques, rituels expiatoires.

L'analyse des fêtes et des cérémonies publiques a montré depuis longtemps son potentiel heuristique pour la compréhension des cultures de l'Ancien Régime¹⁹, mais ce renouvellement de l'histoire politique n'a presque pas touché la recherche historique roumaine. On remarquera l'absence de toute étude sérieuse concernant les processions, par exemple, qui constituent déjà un domaine d'étude bien circonscrit²⁰, tandis que les entrées et les sorties solennelles des princes n'ont été traitées que dans quelque trois travaux ponctuels²¹. Pour notre part, nous avons donné un

premier aperçu de la problématique dans un article publié en 1995²² ; depuis, nous nous sommes concentré sur plusieurs études de cas qui ont fait l'objet de publications²³.

Dans notre acception, les cérémonies publiques constituent un type particulier et privilégié de discours du pouvoir. Type particulier, parce qu'il combine plusieurs formes de communication (gestuelle, verbale, imagologique). Type privilégié, parce qu'il agit en même temps sur plusieurs canaux et suppose la participation d'un « public » qui non seulement reçoit le message mais participe à son élaboration. La fête est donc occasion pour qu'une image idéale de la société prenne corps et devienne pour quelque temps visible et lisible ; elle est aussi moyen de construire le politique et instrument de remémoration. Tout comme le monument (la fondation religieuse notamment), la cérémonie publique engendre et consacre des espaces et des temporalités spécifiques, « extraits » de ceux qui lui préexistent, et « force » leur réorganisation en fonction de sa propre logique. Les cortèges solennels et les processions tracent et instaurent des trajets et des limites, les consécration des églises et les services liturgiques en plein air « inventent » et statuent des repères, voire des centres, à même de reconfigurer et réorganiser l'espace « objectif ».

Le pouvoir n'y est pas étranger ; tout au contraire, c'est lui précisément qui entame et dirige les rechargements symboliques des diverses catégories d'espaces. Il ne s'agit pas seulement d'actions « radicales », comme, par exemple, la fondation (ou la refondation) explicite de la capitale ou la construction (reconstruction) des lieux de culte à fonction consécration (cathédrales), mais surtout de l'usage qui en est fait. La fréquentation répétée de certains lieux parvient à dessiner une topographie symbolique particulière qui est, au fait, une figure de discours : autrement dit, l'espace est remis en discours au fur et à mesure que le discours même construit et reconstruit l'espace²⁴.

La présence du pouvoir rend ces « jeux d'espaces » encore plus complexes, car ils se jouent aussi à l'intérieur de la cérémonie, dont la structure spatiale reproduit souvent la configuration des rapports de pouvoir articulant la société. Les diverses catégories qui composent le corps social s'organisent en fonction de leur proximité « réelle » par rapport au monarque et reproduisent l'image d'un ordre qui se trouve ainsi légitimé, consacré et « donné à lire » à tous. Hiérarchies et rapports de préséance sont explicités par les insignes (couleur des vêtements,

emblèmes, étendards) et surtout par la place que chacun occupe dans l'ordre cérémoniel.

Si les cérémonies arrivent à recomposer l'espace, elles reconfigurent aussi les rapports entre pouvoir, temps et histoire. Le monument en pierre est sans doute un « lieu de mémoire » classique voué à inscrire le nom du fondateur et de sa famille dans l'histoire du pays et dans l'éternité. La cérémonie publique ne peut pas prétendre au même statut et, en tout cas, elle ne le fait pas de la même manière. N'oublions pas cependant que c'est à travers la cérémonie qu'un monument est consacré et qu'il fut assez rare durant l'Ancien Régime que cette relation ne s'exprime publiquement. L'histoire des monuments et la dynamique des cérémonies qui les mettent et remettent en signification vont donc de pair, le caractère durable des premiers étant transféré aux secondes. Le caractère pérenne de la cérémonie découle aussi de son rapport avec l'événement qu'elle célèbre et fait actualiser périodiquement, selon un calendrier précis. Chaque cérémonie concrète est éphémère, certes, mais la série de cérémonies du même genre ne l'est pas : elle assure la communication entre passé et avenir, entre histoire exemplaire et vie immédiate²⁵.

Le pouvoir ne perd jamais l'occasion d'associer sa majesté aux grandes fêtes liturgiques et de s'approprier leurs significations : Șerban Cantacuzène fait son entrée dans la capitale de Valachie le jour de l'Épiphanie (le 6 janvier 1678) ; son neveu, Stéphane, se fait couronner le 23 avril 1714 (Saint-Georges)²⁶ ; Constantin Doukas entre dans la capitale moldave le 14 septembre 1700 (la Croix Glorieuse) ; Nicolas Maurocordato commence ses premiers règnes en Moldavie et en Valachie le 8 novembre 1711 (Saints Michel et Gabriel), respectivement le 30 janvier 1716 (Saint Hiérarques Grégoire, Basile et Jean Chrysostome)²⁷. Les visites dans le pays et les rentrées dans la capitale sont souvent associées aux grandes fêtes chrétiennes, ce qui arrive à « fixer » la présence du pouvoir dans l'esprit des sujets. Après avoir rendu visite à ses boyards et aux principaux monastères de la Moldavie, Grégoire Mathieu Ghika rentre dans la capitale le jour de la Croix Glorieuse (le 14 septembre). La présence du pouvoir lors des consécration d'églises ou d'autres repères de centralité, le jour même de la fête patronale, possède les mêmes significations.

Qui plus est, il arrive souvent que certaines mesures administratives et politiques à caractère « exceptionnel » soient annoncées au peuple au moment de grandes fêtes : Nicolas Mavroyéni le fait à trois reprises (la Saint-Démétrius, le 26 octobre 1786, les Pâques, le 5 avril 1787, la

Nativité, le 25 décembre 1787). Il profitait ainsi du caractère exceptionnel de la fête pour réaffirmer les « devoirs » et les responsabilités du monarque par rapport à ses sujets. Selon lui, c'est bien le moment où « les empereurs et les princes (*domniî*) » ont l'habitude de faire au pays leurs annonces princières et d'accorder leur bénédiction (*blagoslovenie*) à leurs sujets²⁸.

Exercer le pouvoir n'est donc pas un simple « fait d'administration » mais aussi un « fait de représentation », une permanente remise en ordre du temps et de l'espace, une « action sociale » qui embrasse tout : hommes, temps, espace, histoire, mémoire. C'est justement cette dimension globale qui confère au pouvoir d'Ancien Régime sa centralité absolue et qui l'oblige à l'assumer²⁹. Les manières concrètes dont les princes du XVIII^e siècle entendirent le faire retiendront notre attention dans les pages suivantes.

3. Le « prince d'or » et le philosophe au pouvoir

A l'aube du XVIII^e siècle on voit se dessiner deux stratégies de représentation qui se déploient sur la même scène. La première est mise en œuvre par Constantin Brancovan (prince de Valachie, 1688-1714), dont l'élan fondateur couvre l'ensemble géographique du pays et prend en compte aussi l'ancienne capitale dont il s'efforce de ressusciter le prestige et le statut d'autrefois³⁰. Târgoviște est pour lui « l'ancien trône de ce pays », un lieu qui mérite une attention beaucoup plus grande qu'il n'en a reçu. Un vaste plan de reconstruction des résidences princières (*casele domnești*)³¹ et la réfection de la peinture de l'église devait y ramener « le visage (image) du pouvoir » (*chipul cel stăpânescu*) qui l'avait jadis « honoré »³². Espace et pouvoir se construisent donc l'un l'autre, l'un à l'image de l'autre et leur symbiose renoue avec le passé et le replace sous le nom de la dynastie.

La récupération et le rechargement des symboles du pays « oubliés par les autres princes » supposent une participation directe du monarque, dont la présence rythme la vie des communautés respectives. En 1694, par exemple, il fait célébrer l'Assomption à Târgoviște et y surveille les travaux de reconstruction ; en 1707 il y passe la fête de saint Elie, marquant ainsi le point final d'un long voyage dans le pays ; il en fit de même en 1712, lorsque les Pâques furent célébrées toujours dans l'ancienne capitale³³.

Les autres villes et monastères jouissent aussi de sa générosité, ayant souvent la chance d'accueillir sa personne. Le prince est partout, son cortège et sa majesté touchant les « points forts » du pays, ses lieux de mémoire aussi bien que les réservoirs de sa propre histoire familiale³⁴. Les deux commencent d'ailleurs à se confondre, tout comme dans les portraits que le prince fit peindre sur les murs de ses fondations ; dans l'immédiat, l'image vivante du monarque prend sans cesse en possession le pays tout entier en refondant ses repères. Tour à tour, il fait célébrer les grandes fêtes du calendrier chrétien à Potlogi (St-Démétrius) ou à Râmnicul Sărat (La Croix Glorieuse, le 14 septembre)³⁵. En 1689, les fêtes de l'Épiphanie sont célébrées à Buzău, occasion de prières collectives pour que « Dieu accorde sa grâce au pauvre pays » et pour qu'Il protège le prince du danger de la guerre qui le menace³⁶. Les fêtes agraires, comme la vendange, le trouvent à Pitești, sur ses propres domaines ou sur les domaines des grandes familles du pays, auxquelles il rend souvent visite³⁷.

Cette habitude existait en Moldavie aussi, bien qu'aucune figure ne puisse se comparer avec celle de Brancovan, pour qui « le tour du pays monarchique » relève d'une politique bien cohérente. Les princes moldaves, nous informe le chroniqueur Gheorgaki, avaient l'habitude de fêter le jour de saint Georges à Hlincea ou Bârnova, près de Iași, deux monastères placés d'ailleurs sous ce vocable même³⁸. Les Dimanches du Carême donnaient l'occasion de visites aux monastères « grecs » (Trois Hiérarques, Golia, Barnovski, Saint-Sava, Sainte-Parascève (Vendredi), l'Annonciation), le cercle étant bouclé par une nouvelle visite à Golia³⁹. Ce trajet ne s'éloignait pas trop de la capitale. Il l'entourait seulement, mais l'habitude fut supprimée, semble-t-il, par Nicolas Maurocordato. Ainsi, un geste comme celui du prince Grégoire Mathieu Ghika, qui rend visite à ses boyards pour mieux connaître l'état de chacun (*ca să știe care cum să ține*), et pour « visiter » d'anciennes églises et monastères a l'air plutôt insolite⁴⁰.

C'est donc la capitale qui l'emporte toujours et même pour Brancovan, elle détient la place essentielle. Les anciens repères de Bucarest sont ainsi rechargés de significations par l'association du nom princier à toute une histoire « en pierre » que les prédécesseurs avaient entamée. Leur nom sert à légitimer le nouveau pouvoir mais aussi à affirmer son excellence, par comparaison. Les réfections et les réaménagements – nombreux – que Brancovan opère au niveau des « lieux de mémoire » de Bucarest font effectivement de la capitale du pays sa capitale à lui.

Au cours de ces opérations, centre et non-centres de la ville sont refondés et réinterprétés. Ce qui est « petit et insignifiant » peut devenir, grâce à la volonté du prince, un lieu de référence. Ce fut le cas du monastère Saint-Georges « le Nouveau » (Sfântul Gheorghe Nou), bâtiment « petit et obscur » qui n'était pas à la mesure de l'auberge qui se trouvait tout près (*nefiind după potrive hanului carele era împrejurul ei*). Le prince a donc décidé de le rendre « grand, beau et merveilleux », sur l'insistance du patriarche de Jérusalem, Dosithée Nottaras⁴¹. Le moment de la consécration a été soigneusement choisi, le 29 juin, jour de grande fête chrétienne, celle des saints apôtres Pierre et Paul⁴², et organisé comme un magnifique spectacle ayant comme scène le centre même de la ville. Les grands prélats, venus de tout le monde orthodoxe, et le métropolite du pays portent des reliques qui doivent protéger le nouveau lieu de culte. Ils sont suivis par le prince même, avec sa famille, par les boyards et les habitants de la ville qui participent pleinement à la célébration. Tous sont vêtus en habits de cérémonie (*veștinte frumoase și scumpe*) ou « en or », tandis que Brancovan porte des fourrures de zibeline couleur d'azur⁴³. La procession ainsi entamée parcourt lentement le chemin qui unissait la Cour au nouveau lieu de sacralité de la capitale : « Prenant les saintes reliques de l'église princière (de la Cour) avec grande piété et respect, le saint (*fericitul*) patriarche les plaça à la tête (de la procession) et se mit en marche, précédé par une foule d'hommes de la Cour (*slujitorime*) et d'autres gens (*alt norod*). Venaient ensuite les boyards, les higoumènes, les moines, les prêtres, suivis par les hiérarques (*arhierei*). Le prince et ses enfants, portant les insignes princiers (*podoabe domnești*), marchaient derrière le patriarche, et derrière le prince se trouvait le grand *cămăraș*⁴⁴ qui distribuait des pièces de monnaie (*împărția tot orți*) à la foule et aux nécessiteux (*la prostime și la toată sărăcimea*) ; derrière eux venaient les princesses et toutes les (autres) dames »⁴⁵.

C'est une double célébration : la célébration des apôtres et celle d'une « refondation symbolique de la capitale ». Pour un jour, « le centre du centre » se trouve déplacé, s'attachant à un repère nouveau qui portera à jamais le nom du monarque⁴⁶.

La seconde stratégie d'exploitation symbolique de l'espace est illustrée par Nicolas Maurocordato (prince de Valachie, 1716, 1719-1730 ; prince de Moldavie, 1710, 1711-1715), successeur et grand rival de Brancovan, qui fit bâtir le grand complexe de Văcărești, achevé par son fils, Constantin⁴⁷. La scène de la capitale devint d'un coup arène, car le

prince déplaça encore une fois le centre de dévotion en l'unissant à son nom : le monastère de Văcărești allait effectivement devenir un point central, l'un des lieux réservés aux « choses sérieuses » que le monarque doit accomplir. D'autres reliques sont destinées à le protéger, une autre procession, faite toujours de prélats venus de tous les coins du monde orthodoxe, l'inaugure. Toute la ville y participe : « les hauts prélats, abbés, boyards, marchands et d'autres gens, de tout rang » constituent le « public » de cette mise en scène et la générosité du monarque les fait se réunir autour de sa table, à un grand festin.

Le geste fondateur, profondément ritualisé, est scellé par le sceau officiel du pouvoir. Le chrysobulle de fondation, lu devant le peuple du haut de l'ambon de l'église, transforme la fête en acte de droit, lui donne forme de loi, une loi que tout le monde doit connaître et respecter. Maurocordato s'intègre donc dans l'histoire symbolique du pays qu'il gouverne tout en lui préparant un avenir qui doit s'identifier à la nouvelle dynastie. Le pouvoir affirme ainsi encore une fois sa dimension centrale, en coagulant les solidarités de la société et en les activant, car les fêtes sont, selon un témoin anonyme « une bonne occasion pour les humbles de connaître les grands, et réciproquement »⁴⁸.

En fait, Maurocordato se dispute la possession symbolique de la ville et du pays avec l'histoire et avec la tradition politique incarnée par son prédécesseur défunt : la capitale devient ainsi arène, mais aussi objet. Un objet très précieux pour le prince, car depuis la mort de Brancovan beaucoup de choses ont changé en Valachie. La Porte a renforcé sa domination, le destin des monarques dépendant plus que jamais des jeux politiques de Constantinople. Les complots et les séditions peuvent émerger à tout moment. Il écrit à son fils, muni de toute une expérience amère : « Ne fais pas beaucoup de chasses et beaucoup de fêtes et si jamais tu veux les faire ne t'éloigne pas trop de ta capitale »⁴⁹. C'est le centre du pouvoir et l'effort fondateur de Nicolas s'y concentre presque complètement. Il y fait ériger de nouveaux édifices, tout en attachant son nom aux centres de dévotion déjà existants : l'église métropolitaine, Cotroceni, etc. Son image est présente dans le reste du pays aussi, mais le centre l'attire et l'enferme : c'est ici qu'il joue toute sa légitimité.

Fort et fier de l'ancienneté de sa famille, Brancovan mobilisait des « solidarités organiques », horizontales, afin de forger et renforcer des « solidarités organisées », donc verticales, autour de sa personne et de « fabriquer la société à la mesure de son pouvoir »⁵⁰. Pour sa part,

Maurocordato tente d'« inventer » d'abord une tradition de famille qui le lie au passé roumain afin de compléter ainsi l'excellence de ses racines gréco-levantines⁵¹ et de construire aussi une histoire de l'immédiat et de l'avenir où il réserve une place de choix à sa propre personne et à la dynastie qu'il est en train de fonder.

Quel modèle des deux allait prévaloir au cours du XVIII^e siècle? Quelles en furent les conséquences? Quel rôle a joué la ville-capitale dans la construction discursive du politique et du pays que les monarques se sont efforcés de mettre en œuvre?

4. Histoires de pierre : le témoignage des fondations princières

D'un point de vue quantitatif, l'activité de fondation des princes « phanariotes » offre une perspective plutôt décourageante : 13 fondations princières entre 1715 et 1820, soit à peine 1% des 1108 édifices de culte construits ou refaits durant cette période, par rapport aux 47 dus à Brancovan, soit 13% des 288 bâtis durant son règne (1688-1714)⁵². Pour la Moldavie, les données sont à peu près similaires : des inventaires récents ont enregistré 18 fondations princières dans l'intervalle entre 1701 et 1800, par rapport à 47 édifices au XVII^e siècle. Il suffit de mentionner que pendant la même période les familles de boyards en construisirent 272 et les prélats 83⁵³.

Toute comparaison entre la « grande époque » de Brancovan et celle de ses successeurs « phanariotes » semble donc être interdite par les chiffres, car « un pouvoir qui ne laisse pas les traces de sa vocation communautaire et de son espoir dans la vie future sur la terre qu'il gouverne, un tel pouvoir reste étranger non seulement par sa race, mais aussi bien par sa mentalité ». Il perd donc sa « nature charismatique » et risque de devenir « une *Beamtenherrschaft* »⁵⁴. Le « fait chrétien » même perd désormais toute « portée sociale, l'important est d'assurer la domination du discours chrétien, de son langage et de ses signes, manipulés par le pouvoir »⁵⁵. Le prince cesserait donc d'être le père spirituel de son peuple pour se contenter d'une simple fonction administrative et bureaucratique, étrangère à la tradition politique du pays qu'il gouverne par la volonté du Sultan. Quelle discussion peut-on porter alors sur le charisme et le pouvoir, sur la prise de possession de l'espace et du temps, si le désintéret

des princes « phanariotes » pour les catégories autochtones de l'existence est déjà un fait établi ?

Les statistiques ne peuvent pas tout dire sur les idées et les sentiments des acteurs sociaux, surtout lorsqu'elles ne prennent pas en compte *toutes* les dimensions de l'acte de fondation et *tous* les gestes qui confèrent la qualité de *kititôr* et, avec elle, le droit à la mémoire. La construction et la reconstruction complètes d'un lieu de culte constituent le geste essentiel, certes, mais pas le seul. La réfection des bâtiments et surtout de la peinture, les donations (terres, objets et livres de culte, privilèges, revenus) confèrent aussi la qualité de *kititôr*. Les associations de l'institution princière avec les représentants des diverses catégories sociales en vue de la fondation d'un lieu de culte ne doivent pas être négligées non plus. Cela ne changera pas sensiblement le rapport numérique, certes, mais pourra assurément rendre compte des motivations, des idées et des solidarités à l'œuvre dans l'acte même de fondation.

De l'autre côté, le salut de l'âme, précise le prince Grégoire Alexandre Ghika par un chrysobulle qui devait régler la construction de lieux de culte, s'assure en premier lieu par l'observation des principes chrétiens et par la participation aux prières collectives (*ruga de obște*) ; la construction d'églises est un geste important, mais secondaire. Le nombre trop élevé d'églises nouvelles, bâties n'importe où et n'importe comment (*așa fiștecum și unde vor fi, fără trebuință*), avait déjà entraîné la ruine des temples anciens qui risquaient de devenir des lieux de refuge pour les bandits ou pour les bêtes sauvages (*să rămâie drumetilor sau a tâlharilor sau cuiburi dobitoacelor*). Or, la première mission de l'église est d'abriter la réunion du peuple, la prière commune des chrétiens, qui plaît au Seigneur (*acea de obște adunare norodului ce este rugă unită a creștinilor și lui Dumnezeu plăcută și primită*). Si l'église ne peut pas accomplir cette condition déterminante de son existence, elle n'a aucune utilité.

La dévotion des princes « phanariotes » s'avère donc non seulement contemplative mais normative, la préoccupation pour les pratiques et non pas spécialement pour « assurer la domination du discours chrétien, de son langage et de ses signes manipulés par le pouvoir » étant facile à documenter. Il suffit de penser aux réformes en matière ecclésiastique entamées par Constantin Maurocordato⁵⁶. Cette préoccupation devient de plus en plus évidente vers la fin du XVIII^e siècle et pendant les premières décennies du siècle suivant⁵⁷. En 1795, le prince de Valachie, Alexandre C. Mourouzi, demande expressément au métropolite de surveiller de

près le comportement des prêtres et des protopopes et pousse l'autorité ecclésiastique à prendre de mesures fermes contre ceux qui officient les services divins sans avoir reçu la consécration sacerdotale⁵⁸.

La diminution de l'effort de fondation reste pourtant indéniable, mais ce n'est pas parce que les monarques construisent peu ou pas, mais parce qu'ils changent de stratégie. Prenons le cas des Racoviță, famille qui a donné trois princes régnants (Michel, Constantin et Stéphane), tant en Moldavie qu'en Valachie, et pour laquelle l'appellation « phanariote » est fort discutable⁵⁹. Si le fondateur de la dynastie, le prince Michel Racoviță, se limite à faire bâtir de petites églises et monastères dans la région de Vaslui et à Focșani⁶⁰, son fils, Constantin, réorganise le réseau de fondations de la famille et le place sous le patronage, tant spirituel qu'administratif, de saint Spyridon, le patron du grand complexe qu'il fit ériger dans la capitale moldave. Les *skête* Măgura Ocnei (Annonciation, Târgu Ocna) et Saint-Lazare (Schitul lui Tărăță, Iași), les églises Precista Mare (l'Assomption) de Roman et Saint-Samuel de Focșani, dotés des propriétés ayant appartenu à son père défunt, sont subordonnés en 1757 à ce grand complexe voué à éterniser la mémoire de sa famille⁶¹.

Après avoir mis en évidence leur relation avec leurs contrées d'origine⁶², les Racoviță choisissent donc de se concentrer sur la capitale. L'espace se rétrécit mais sans perdre le contact avec le passé et l'avenir du pays. Tout au contraire, il commence à être marqué par des repères encore plus forts, dont l'unicité devait valoriser le nom dynastique. Le modèle de la petite église est systématiquement remplacé par des fondations complexes qui sont plus que jamais liées au nom princier : les Maurocordato font édifier Văcărești (Sainte Trinité) à Bucarest ; les Ghika construisent St-Pantéleimon et St-Spyridon le Nouveau dans la même ville et Frumoasa à Iași. Ces lieux de mémoire continuent de préserver leur fonction traditionnelle : les monastères « ancestraux » marquent les trajets suivis par les princes lors de leur entrées dans le pays. Tel est le cas lors du changement de règne de 1733, lorsque Grégoire II Ghika et Constantin Maurocordato se rencontrent à Focșani et chacun réside dans la fondation de sa famille respective, Saint-Jean, respectivement Precista (l'Assomption)⁶³. N'oublions pas non plus la fonction de nécropoles dynastiques que ces complexes remplissent⁶⁴. Les exceptions à cette règle sont souvent motivées par le désir de se trouver, même après la mort, à côté des autres princes et princesses du pays (*în rând cu ceilalți domni și doamne*)⁶⁵.

Derrière tous ces gestes, un fort réseau de « solidarités organiques » (de famille, d'alliance, territoriales) constitue le moyen privilégié de l'effort d'intégration dans l'histoire et la tradition politique du pays. L'église de Stéphane le Grand de Popăuți (Saint-Nicolas), ayant été trouvée sans toit et ruinée (*descoperită și surpată*), a été fondamentalement refaite par la princesse Ana, l'épouse de Michel Racoviță. Mathieu Ghika y ajoute des cellules pour les moines et la muraille extérieure, la transforme en monastère et la dédie au Patriarcat d'Antioche, continuant ainsi les travaux faits sur l'ordre de Constantin Racoviță, le fils d'Ana, en y ajoutant sa grâce princière⁶⁶.

Cette « collaboration » englobe également les Maurocordato. Avant qu'il ne devienne prince, Michel Racoviță avait complètement refait (1703) l'église de la Sainte-Trinité, fondation du prince Stéphane Tomșa II, connue sous le nom de l'église « de pe poarta Curții » (à la porte de la Cour). En 1725, l'église est gravement avariée par un incendie, puis refaite par le prince Grégoire II Ghika et achevée par son successeur, Constantin Maurocordato, qui la fit peindre par des maîtres étrangers (1741). Après l'incendie de 1753, elle est de nouveau restaurée, par Constantin Racoviță, cette fois⁶⁷.

La collaboration entre les diverses familles princières n'est pas l'effet du hasard mais elle repose sur les liens d'alliance qui les unissent. Constantin Racoviță était le beau-frère de Mathieu Ghika, à travers le mariage de la princesse Anastasie (sœur des princes Constantin et Stéphane Racoviță et fille du prince Michel) avec Skarlate Ghika, le frère de Mathieu Ghika, eux-mêmes les fils du prince Grégoire II Ghika⁶⁸. Les trois familles en question constituent donc un vrai réseau (voir l'Annexe). Ajoutons que les filles du prince Constantin Maurocordato, Catherine et Smaranda étaient mariées avec Michel, respectivement Jean, les fils du prince Michel Racoviță, devenant ainsi les belles-sœurs des princes Skarlate et Mathieu Ghika⁶⁹.

L'action princière nous semble essentielle pour une implication plus nette de l'Eglise dans la vie de la société, dans la mesure où ces fondations étaient conçues comme lieux de prière, mais en même temps comme asiles et hôpitaux qui devaient constituer les nœuds d'un réseau de solidarités communautaires. Les vocables en témoignent : hormis le complexe de Văcărești, les autres sont mis sous la protection de saints thaumaturges (Saint-Pantéléimon, Saint-Spyridon) à une époque où les calamités naturelles et les épidémies étaient fréquentes et durement

ressenties⁷⁰. C'est la nouvelle manière dont l'institution monarchique assume sa fonction protectrice et dont le prince même entend jouer son rôle de *pater patriae*. Cette intention fut bien comprise par une partie de l'élite politique et des habitants des villes qui s'associèrent souvent au geste fondateur du monarque : citons ici seulement les donations accordées au monastère Saint-Pantéléimon, fondation des Ghika⁷¹. On vivait une époque troublée où l'action des saints était perçue comme seul remède et refuge devant les calamités de la nature et de l'histoire : le nombre important de traductions, de publications et de versions manuscrites des *Vies* et des offices dédiés aux saints thaumaturges en témoigne. Pour en donner un seul exemple, remarquons l'édition grecque des offices et de la vie de saint Bessarion, imprimée en 1796, à Vienne, aux frais du grand boyard valaque Jean Florescu⁷². La même année, le prince Alexandre Mourouzi consacrait sa fondation de Dudești et l'hôpital destiné à abriter les pestiférés. Et ce fut toujours en 1796 que Jean Florescu, marguillier du monastère Saint-Pantéléimon, fit don d'un reliquaire en argent pour la relique (le bras droit) du saint patron⁷³. Le prince et ses sujets partagent donc des valeurs et des sentiments similaires, ils se placent dans le même « horizon de croyance » (Alain Boureau) et constituent une vraie « communauté émotionnelle »⁷⁴.

Cette situation permet aux monarques « phanariotes » d'associer leur effigie aux lieux de mémoire érigés par leurs prédécesseurs et de diffuser ainsi une image du pouvoir qui joue sur la continuité. Les réfections qu'ils patronnent, les donations, plus ou moins importantes, qu'ils accordent leur confèrent la qualité de *ktitôrs* associés. On retrouve ainsi le portrait de Nicolas Maurocordato à Stavropoleos et à l'église « cu Sfinți », fondation du métropolite Daniel⁷⁵. Michel Racoviță fait inscrire son portrait dans la série de *ktitôrs* de l'église de Cotroceni, fondation de Șerban Cantacuzène⁷⁶. Les portraits des princes de la famille Ghika peuvent être vus à Frumoasa mais également à Saint-Spyridon de Iași, fondation des Racoviță. Ces derniers y sont aussi représentés, bien sûr, mais leurs portraits se trouvent également à l'église épiscopale de Râmnic (Constantin Racoviță)⁷⁷, en vertu du même principe qui explique la présence des Ghika à Mărcuța⁷⁸ et de Constantin Maurocordato au monastère de Valea et à l'église de l'Annonciation de Râmnicu Vâlcea⁷⁹. La piété du prince se diffuse donc par attachement, par une imagerie qui cherche à être présente même dans les endroits où la personne du monarque n'arrive jamais⁸⁰.

L'argument généalogique disparaît quasi-complètement dès que les trônes des deux pays sont attribués par la Porte à une « nouvelle vague » de familles « phanariotes » qui accèdent à cette dignité en vertu des services rendus au Sultan à Constantinople. Ce n'est pas qu'elles (Mourouzi, Soutzo, Karadja, Ypsilantis, Handjerli, etc.) ne fussent liées à celles qui les ont précédé, mais leurs relations avec la tradition politique des deux pays étaient extrêmement maigres⁸¹. Leur politique fut toujours menée sous le signe de l'urgence : guerres, calamités naturelles, pressions politiques et financières de la part de la Porte et de la Russie, devenue puissance protectrice, ne leur permirent pas de concevoir et de déployer une politique à long terme. Les signes durables de leur présence sont rares et de dimensions modestes, car leur stratégie de représentation se concentre désormais sur l'immédiat, sur le vécu⁸².

5. Mémoires d'un jour ou le pouvoir en fête

La « mémoire longue », transmise par des monuments qui marquent l'histoire et la topographie de la ville à travers plusieurs générations, n'est pourtant pas la seule forme de mémoire. Il en existe une autre, dont l'importance dans le processus de cristallisation des cadres quotidiens de la vie ne doit pas être sous-estimée : une « mémoire courte » donc, celle des événements « mémorables », des actions répétées qui fournissent à la communauté des repères temporels et spatiaux.

Nous faisons référence ici aux cérémonies publiques, qu'elles soient religieuses ou « politiques », car elles possèdent aussi une dimension de monument : des monuments éphémères, certes, mais qui tirent leur durabilité de la répétition. Leur dynamique semble suivre de près la dynamique de l'acte fondateur et indiquer, une fois de plus, une concentration quasi-exclusive sur la capitale.

Si la fondation d'églises et les processions pieuses visent à refonder la capitale du point de vue spirituel, **l'entrée solennelle** le fait du point de vue politique. Elle fait représenter le pouvoir triomphant qui vient prendre possession de son pays, le pouvoir en majesté, dont les signes visibles et lisibles sont exposés devant les sujets. Les composantes du pouvoir deviennent ainsi clairement décelables, mais sans être séparées l'une par rapport à l'autre : pouvoir délégué par la grâce de Dieu, mais aussi par la grâce du Sultan, pouvoir absolu sur son territoire, pouvoir

distributeur par rapport à ses sujets. Le cortège solennel – image concentrée et panoramique de la société – les montre et les diffuse.

Les insignes du pouvoir : l'étendard (*sandjak*), la masse-ferrée (*topuz*), les queues de cheval (*tuiuri*) et le glaive, ainsi que le cheval de parade (*tablabaşa*) entourent la personne physique du nouveau prince en affirmant son caractère de compagnon du Sultan. Les témoins y reconnaissent « le signe du pouvoir impérial », dont le prince est le mandataire et, même s'il s'agit d'une « coutume turque », ils apprennent à la respecter⁸³. L'appareil de la force (gardes, armée régulière, mercenaires, troupes ottomanes) complète cette image : ce que l'empereur a décidé ne doit et ne peut être contesté par personne, car l'élu du pouvoir est le pouvoir même. Un pouvoir qui commence son règne en réaffirmant les principes du bon gouvernement. La forte composante militaire du cortège solennel de Nicolas Mavroyéni, par exemple, rime parfaitement avec le contenu de sa proclamation : « ceux qui ne vont pas respecter les lois seront si âprement punis par le prince ici-bas que Dieu Notre Seigneur n'aura pas besoin de se donner la peine de les punir dans l'autre monde ». La dimension distributive (*galantomia*) qui complète le tableau n'atténue pas l'aspect de force mais sert à montrer les deux facettes du pouvoir princier : les bons sujets seront récompensés, les mauvais ressentiront le poids lourd de la main du maître⁸⁴.

Le maître n'acquiert toutefois l'entier de ses droits qu'après la consécration ; avant, il ne possède aucun pouvoir et ne peut détenir aucune autorité. Les « hommes de Dieu » qui doivent accomplir le rituel ne font pas partie du cortège princier ; ils attendent le candidat devant l'église métropolitaine, le centre dévotionnel de la capitale et du pays. Le chef de l'Eglise fait figure d'amphitryon, il incarne le « pays » (*ţara*), ce qui, en roumain, veut dire à la fois « territoire » et « peuple ». La rencontre entre l'ordre sacerdotal, le chef de l'Eglise en tête, et l'ordre « politique », dirigé par le candidat princier, est fortement ritualisée et change la signification du pouvoir qui « se libère » à cette occasion de son statut subordonné pour revêtir pleinement ses attributs chrétiens. La cérémonie de couronnement est invisible pour le grand nombre, mais domine pourtant l'atmosphère, car les cloches annoncent à tout le monde le déroulement du rituel. Leur son possède un langage bien adapté aux événements qu'elles annoncent : elles avertissent et stimulent, diffusent au sein de la communauté la joie ou la tristesse, l'amènent à se préparer, à se reposer ou l'appellent à l'église ; elles communiquent des sentiments et éveillent des attitudes ; en

un mot, les cloches élèvent pour un instant l'événement dans la sphère d'un ordre spécifique⁸⁵.

Une fois consacré, le nouveau monarque retrace l'axe constitutif de la capitale et du pays : Eglise-Cour, tout en prenant possession de son domaine. Sur la route qui mène à la Cour, la musique joue et les courriers chargés d'ouvrir la voie au cortège annoncent l'arrivée du maître. Deux paradigmes – apparemment irréconciliables – viennent donc s'y rencontrer : le paradigme christologique, car toute entrée monarchique réitère l'entrée du Christ à Jérusalem, et le paradigme ottoman où la musique est toujours un signe de joie et de fête⁸⁶.

L'apogée est atteinte au Palais où le parcours initiatique prend fin par la prise de possession du dernier – et peut-être le plus fort – symbole du pouvoir : le trône. Lorsque le prince s'y assoit, les canons, la musique et les cloches l'annoncent ensemble : cette jonction indique l'accomplissement du rite de passage et la capitale sait dès lors pertinemment que le nouveau maître est entré dans ses droits et qu'il assume ses devoirs ; l'ordre est restauré⁸⁷. Le temps « commun » est ainsi « envahi » par le temps du pouvoir, et même si les gens n'y participent pas directement, ils ne peuvent nullement l'ignorer ; ils le vivent à distance. Le pouvoir s'en préoccupe d'ailleurs : lorsqu'il refait la Cour princière de Iași, Alexandre C. Mourouzi réserve une place spéciale, juste au-dessus de la porte principale, pour la musique « turque » qui devait chanter à l'occasion des grandes fêtes. La joie du maître devait être connue par ses sujets⁸⁸.

Si le « vol du pouvoir vers l'absolu » (Louis Marin) se heurte souvent à la présence des représentants de la Porte, ce n'est pas seulement pour l'affaiblir, mais aussi pour le renforcer, en ajoutant à la légitimité traditionnelle – parfois discutable et contestable d'ailleurs – une légitimité « de ce monde » chargée de soutenir son autorité. Plus souvent cette légitimité est affirmée et confirmée, plus fort et en même temps plus vulnérable s'avère le pouvoir, car il avoue ainsi sa subordination à une instance supérieure qui devient visible et contraignante. Le déroulement de la **fête du moukarer** (la confirmation du règne) en témoigne.

Introduite comme conséquence du renforcement des liens de dépendance envers la Porte, cette cérémonie met pour quelque temps entre parenthèses la continuité et même l'existence du pouvoir. Dès l'arrivée des envoyés ottomans à la périphérie de la capitale⁸⁹ et jusqu'au moment où ils rencontrent le prince régnant, le temps « politique » s'arrête. La rencontre se réalise très lentement, car elle doit être vue et comprise par tout le monde :

le pouvoir va reprendre son rôle, mais à quel prix? Justement au prix de la perpétuation de son caractère « incomplet ». Le cortège change de composition : aux proches du prince et aux habitants de la ville (marchands) s'ajoutent les marchands turcs se trouvant dans la capitale ; c'est aussi leur fête, ils viennent rendre hommage à la fois au pouvoir du Sultan, représenté par ses hommes, et au pouvoir en train de se reconstituer, car, une fois de plus, le délégué du pouvoir est le pouvoir même.

L'acte originaire de grâce est confirmé et répété ; le pacte constitutif est renouvelé. La rencontre même est très significative : le prince avance en même temps que le porteur des insignes du pouvoir, de telle façon qu'il soit visible à tous. Leur jonction est annoncée par des coups de canon et par le son de la musique. Le rituel continue désormais de la même façon que dans le cas de la première entrée⁹⁰ : le prince regagne les « points forts » de la capitale, répétant les rites de passage connus, sauf la consécration, qui est remplacée par une messe ordinaire. Une fois entré au Palais, il est vêtu du *kaftan*, moment où les canons et la musique turque éclatent⁹¹.

Le caractère subordonné du pouvoir est ainsi très évident ; trop évident même. C'est pourquoi le pouvoir cherche à équilibrer la balance par des actes de générosité symbolique, tentant d'affirmer sa dimension distributive⁹². L'ordre – temporairement menacé – se refait et se recompose : rentrant au Palais, le cortège princier ramasse – comme une boule de neige – les foules de la ville, mais la séparation entre la Cour et le reste demeure pourtant claire et nette. Alors, mis à part une certaine participation affective, comment la capitale et ses habitants participent-ils aux fêtes du pouvoir?

On observe, en analysant les cortèges solennels, qu'à l'occasion du *moukarer*, la ville se dilate, mais toujours d'une manière sélective, qui vise les marchands, chrétiens et musulmans, et parfois même les bourgeois ordinaires. D'une certaine manière, la société se recompose de ses parties constitutives autour du monarque. Radu Popescu y voit « les hauts prélats et les grands boyards et les autres boyards et les marchands et les capitaines de l'armée », mais aussi « tout l'autre peuple »⁹³. Ils participent au cortège, mais leur rôle est absolument secondaire, comme celui des spectateurs qui suivent une représentation en marche, en multipliant par leur présence « le corps du pouvoir »⁹⁴.

Par contre, lors de l'entrée solennelle, les habitants de la ville ne font pas partie du cortège car, avant la consécration du prince, ils appartiennent

au pays, à la capitale, et non pas au pouvoir. Dès que le prince est consacré, ils deviennent du même coup des sujets et le pouvoir les rencontre et s'en empare, tout en les prenant sous sa protection. Dès lors, ils appartiennent au pouvoir dans la même mesure qu'ils appartiennent à leur ville. Désormais, ils peuvent et ils doivent accompagner leur maître – se plaçant toujours derrière – pendant ses marches *dans* la ville, mais jamais en dehors de celle-ci. Et pourquoi pas à l'extérieur alors?

L'ordre prescrit du cortège ne doit pas tromper : les « guildes » (*bresle*) mentionnées ne sont pas les guildes de la ville, mais les départements de la Cour. En entrant ou en se déplaçant en dehors de sa résidence, le monarque amène toute sa Cour ou bien des « échantillons » de chaque compartiment de celle-ci. C'est sa maison à lui, c'est avec elle qu'il gouverne, c'est toujours avec elle qu'il se promène⁹⁵. Pour leur part, « les corps de la ville » n'ont pas une existence et une présence cérémonielle indépendantes, ils n'agissent pas comme « corps constitués » mais dépendent complètement de l'existence et de l'action du maître. Ils peuvent parfois accompagner le monarque, certes, mais ils ne détiennent jamais quelque initiative cérémonielle que ce soit, tout comme la ville même, qui est dépourvue d'initiative administrative et judiciaire. Si les institutions « politiques » ne peuvent pas agir en l'absence du prince, l'ordre cérémonial n'a pas de sens non plus, car c'est toujours le monarque qui « donne nom » aux choses. Il est le centre absolu et le moteur primordial du système. « La société corporative » n'est pas une réalité roumaine⁹⁶.

Nous avons parlé de la dimension distributive du pouvoir princier – dimension qu'on a trouvée jusqu'à maintenant seulement comme subterfuge chargé d'équilibrer la balance de l'imagerie princière. En fait, elle sert aussi à affirmer l'absolu du pouvoir, libéré – ne serait-ce que pour un seul instant – des contraintes que la légitimation extérieure implique. Sa première dimension, et la plus importante sans doute, est la distribution des pouvoirs délégués par les offices qu'il accorde à ses boyards. Cette cérémonie n'est pas publique ; elle se passe toujours entre les murs du Palais et le peuple n'en prend connaissance qu'à travers la musique et les coups de canon. Il vaut mieux se pencher sur les cérémonies qui ont lieu à l'occasion de la **nomination d'un nouveau métropolite**, et surtout sur les trajets que les cortèges solennels empruntent dans la capitale. On observe toute de suite l'étroite relation qui se noue entre la Cour et l'Eglise métropolitaine, en passant par deux points intermédiaires : l'église de la Cour et la résidence métropolitaine (*casele patriarșești*). Le trajet est

pourtant parcouru en sens inverse : le candidat qui doit être investi sort de chez lui en qualité de particulier, pour être tout de suite conduit au Palais par les gens du prince. Ce cortège est un cortège-signe : il annonce un événement du pouvoir, tandis que le candidat joue le rôle d'objet qui doit changer de statut sous la touche du pouvoir. Il le reste jusqu'à l'arrivée au Palais, où le prince lui offre les insignes de sa future dignité. Le trajet continue : les deux « centres » du pays assistent ensemble à la messe, mais le nouveau métropolitain ne l'officie pas – c'est comme si les deux demandaient la confirmation divine pour l'affaire terrestre qu'ils sont en train d'accomplir.

Le prince se trouve toujours chez lui et, hormis la socialisation habituelle de cet événement exceptionnel, la ville n'y joue aucun rôle. Elle commence à y participer dès que le haut prélat quitte la résidence princière au son des cloches qui annoncent au troupeau l'installation d'un nouveau pâtre : le choix de Dieu est désormais accompli par la main du monarque. Cette fois, le métropolitain détient pleinement ses attributs : il lui reste seulement à prendre possession de son trône et de sa résidence, à entrer comme serviteur dans la maison de Dieu et comme maître dans la résidence métropolitaine. Le cortège affiche les insignes du monarque représentés jadis par le cheval blanc richement caparaçonné et, à partir du règne de Jean Maurocordato, par le carrosse princier que le métropolitain a le privilège d'utiliser lors de cette occasion spéciale⁹⁷.

C'est toujours la haute autorité du souverain qui est mise en évidence : le métropolitain est conduit et reconduit par les « mains » du pouvoir ; il n'a aucune initiative durant tout ce chemin initiatique, car il ne fait que représenter le pouvoir d'autrui. Pour y participer, le nouveau chef spirituel doit montrer sa qualité subordonnée envers le grand distributeur, le prince, ne fût-ce que pour quelques heures et seulement le jour de l'investiture. La différence entre le pouvoir et le prestige est ainsi clairement tracée : l'espace ouvert de la ville appartient seulement au monarque, l'Eglise reste au métropolitain⁹⁸.

6. Le prince et le saint ou le pouvoir thaumaturge

Lorsque le type de cérémonie change, le rôle du monarque change aussi, ainsi que la mise en signification de la ville-capitale. C'est le cas des **cérémonies religieuses en plein air**, dont notamment celles à

l'occasion de l'Épiphanie (le 6 janvier), du Jeudi Saint et du premier Jeudi après les Pâques⁹⁹, et des **processions**. L'église sort dans la rue et la participation du pouvoir devient plus évidente qu'elle ne l'était dans le cas des cérémonies ordinaires, lorsque l'espace sacré restait inaccessible à la foule. Une « église exposée » qui reproduit la répartition de l'espace à l'œuvre dans l'église « normale » est ainsi mise en place, complétée, lors des processions, par une « église en marche »¹⁰⁰. Les frontières ne s'effacent point mais elles deviennent transparentes dès que le peuple peut assister (de loin) à l'acte de dévotion accompli par le pouvoir. Comme d'habitude, les moments centraux du rituel sont diffusés par le son des cloches, les canons et la musique princière¹⁰¹.

L'espace n'est pas du tout uniforme. Sa division hiérarchique va de pair avec la hiérarchie des pouvoirs en place : l'autel en constitue le centre et le clergé se trouve juste à proximité, car il est censé administrer les mystères ; le prince et sa famille se tiennent tout près : ils seront les premiers à recevoir la bénédiction, suivis par les boyards organisés selon leur rang. Encore plus loin par rapport à l'autel se trouvent les marchands de la ville et les militaires, dont la présence dessine une ligne de démarcation par rapport aux gens du commun. La hiérarchie des pouvoirs et celle de la participation au sacré vont de pair et se renforcent l'une l'autre¹⁰², tandis que la cérémonie les confirme et les affirme devant tout le monde¹⁰³.

Chaque déplacement du centre est donc accompagné par une refondation symbolique de la ville et du pays mais aussi par la recomposition des hiérarchies de pouvoir. La veille de la fête de la Sainte-Parascève (le 14 octobre), la patronne de la capitale moldave et du pays entier, c'est la Cour même qui s'établit devant l'église abritant la relique de la sainte (Trois Hiérarques) : un Palais mobile (*saivant*) y est installé, construction éphémère qui figure la symbiose constitutive entre pouvoir et sacré¹⁰⁴. Le centre de la capitale n'est plus le Palais mais la demeure de la sainte patronne qui accueille le monarque dans sa cour. C'est précisément dans cet espace qu'un vrai « échange de visites » entre le prince et la sainte a lieu.

Le lendemain, le prince se rend à l'église. Son cheminement est marqué par le son des cloches : c'est le premier signal de la célébration et le premier moment où le pouvoir associe sa présence à l'événement liturgique. Le monarque entre dans l'église pendant que le chœur et le haut clergé chantent l'hymne *axion* (« il est digne »). Après le chant pour la gloire de la sainte (*slavoslovia*) tout le monde sort, tandis que la chasse

aux reliques est portée dans la cour par quatre prêtres. C'est le début de la célébration publique : la châsse de la sainte fait trois fois le tour de l'église, suivie par le cortège dirigé par le prince et le métropolite.

Cette étape une fois achevée, c'est la sainte qui « rend visite » au monarque : sa châsse est installée au milieu de la Cour improvisée devant l'église et « c'est le métropolite qui embrasse le premier les reliques, puis le prince va embrasser à son tour les saintes reliques et il est oint par le métropolite ». Leur exemple est suivi par les fils du prince et par les grands boyards, auxquels le privilège d'être les plus proches des élus de Dieu confère le droit de s'approcher en premier de Ses hommes. Le spectacle du pouvoir se termine bientôt : le prince et le métropolite entrent dans l'église pour assister à la messe, tandis que les reliques restent dehors pour que la foule puisse les embrasser. L'épilogue est toujours réservé au monarque : le corps de la sainte une fois rentré dans l'église, le prince et ses proches passent par-dessous les reliques qui se trouvent déposées sur une table. Vers la fin de la messe, la sainte dépouille est installée sur l'autel pour regagner, après le service divin, sa place dans la châsse. Chacun reprend possession de son propre espace : la sainte son église, le monarque sa capitale.

C'est une situation où le prince est tour à tour amphitryon et invité, tout comme il l'est lors des cérémonies politiques¹⁰⁵. On se rappelle que c'est le métropolite qui l'accueille lors de son entrée solennelle dans la capitale. Une fois le prince consacré, le rapport change : celui-ci s'approprie l'espace de la ville et du pays, tandis que le métropolite se retire dans sa demeure. Il en est de même lors de la nomination d'un nouveau chef de l'Eglise et lors des visites effectuées par les hauts hiérarques étrangers. Il en est toujours de même lorsque des saints sont invités par le prince dans sa capitale.

Il convient de préciser une fois de plus que c'est le prince seul qui peut avoir une telle initiative, héritage d'une tradition liturgico-politique qui remonte au haut Moyen Age¹⁰⁶. Lorsque la procession portant la relique de la Sainte et Véritable Croix arrive en Valachie (avril 1759), Skarlate Ghika donne personnellement tous les ordres nécessaires pour qu'elle y soit bien accueillie¹⁰⁷. Il en fut de même en 1813, lorsque la relique de Saint Grégoire le Décapolite fut amenée à Bucarest pour combattre la terrible « peste de Karadja ». Son chemin du monastère de Bistrița vers la capitale passait par Craiova : elle y resta le dimanche, « au centre de la ville, où on fit de grandes litanies et la bénédiction de l'eau ». Le

prince n'y fut pas présent, mais c'était lui qui avait organisé et surveillé le déroulement des événements¹⁰⁸.

Son rôle devait commencer à l'entrée du saint dans la capitale. En 1738, Constantin Maurocordato décida d'amener en Valachie le chef de Saint-Bessarion de Larissa pour chasser la peste qui sévissait dans le pays. « Quand la précieuse relique fut proche de Bucarest, le Prince, les boyards, le clergé et une foule immense se portèrent à sa rencontre et lui firent une réception magnifique dans laquelle les fidèles donnèrent des preuves d'une ardente piété. Des guérisons miraculeuses s'opérèrent, et la peste disparut »¹⁰⁹. Le prince jouissait d'un illustre précédent : son père, Nicolas, avait à son tour organisé des supplications publiques à Bucarest, « contre l'épidémie de peste », en demandant « à la Montagne Sainte (*Sfetağora*) des reliques de saints, connues comme très efficaces contre ce fléau. Et il les amena dans le pays et a fit faire des bénédictions (*osfeștaniî*), et un grand miracle se produit : la maladie de la peste s'éteignit et tout le pays en joie remercia Dieu »¹¹⁰.

En 1765, la peste frappa encore une fois les terres valaques. Constantin Racoviță fit alors appel aux reliques de Saint-Grégoire le Décapolite qui se trouvaient au monastère de Bistrița¹¹¹. Les reliques furent accueillies par le prince même qui s'y prosterna en premier dans l'église métropolitaine, « pour obtenir la bénédiction », avant de partir en procession. Il s'agit là d'une situation typique de refondation symbolique de la capitale et de la reconsécration de ses points forts. Le cortège, ouvert par une vraie légion d'évêques, tant roumains qu'étrangers, parcourut un trajet circulaire qui embrassait littéralement le centre de la ville, englobant dans une sorte d'enceinte sacrée l'église métropolitaine et la Cour princière et traçant une sorte de muraille imaginaire séparant le territoire du Bien, défendu par le saint, de l'espace extérieur. En route, les évêques officiaient des services divins aspergeant à l'eau bénite les lieux et le peuple. La procession une fois achevée, les reliques furent installées sur l'autel de l'église pour que tout le monde puisse remercier Dieu pour le grand don qu'il avait fait par la présence du saint : « nous mettons notre espoir dans les prières du saint attendant le soulagement de nos peines, nous-mêmes et le pays entier, et que Dieu guérisse la terre de Son peuple ».

Dans l'acte de donation qu'il octroya au monastère de Bistrița, le prince n'hésite nullement à se mettre dans la lignée des héros bibliques (Adam, Noé, Moïse et Joseph, Elisée) dont il suit l'exemple pour gouverner dans l'esprit du bien commun : « Notre Seigneurie, Nous n'avons pas tenu la

lumière cachée sous le boisseau, mais nous l'avons mise dans le chandelier pour qu'elle puisse rayonner sur tous ceux qui se trouvent dans la maison de l'orthodoxie ». Son acte de grâce envers les moines qui servent le saint thaumaturge imite en fait « la grande grâce de Dieu, qui nous a honoré avec la *domnia* (seigneurie) du pays ». En échange, les moines doivent prier « pour le bon état et la réanimation de ce pays ». Au besoin, ils ont aussi le devoir de mettre à l'œuvre les reliques : chaque année, pendant la Semaine Sainte, le saint devait revenir à Bucarest, « pour apporter la bénédiction au peuple ».

Ce n'est pas un contrat mais plutôt un pacte: le prince sait fort bien qu'il est impossible de gouverner sans l'aide de Dieu et de Ses hommes; les moines, quant à eux, et l'Eglise en général, trouvent dans la personne du monarque leur protecteur suprême d'ici-bas. De l'autre côté, ces situations montrent bien la nécessité d'avoir un saint protecteur dans la capitale. En Moldavie, la solution existait depuis le XVII^e siècle, lorsque Vasile Lupu avait fait venir à Iași le corps de sainte Parascève. Bucarest ne bénéficia pas d'une telle protection avant 1774, lorsque les autorités russes d'occupation y firent amener les reliques de Saint Démétrius dit « le Nouveau » ou Basarabov (de Basarabi). Depuis, ce fut à lui qu'on confia la tâche de protéger la ville et si on croit aux témoignages qui s'y rapportent, le saint s'en acquitta pleinement.

Dans chaque situation de crise, le rituel de l'invitation et de la partition de l'espace et des rôles se répète presque à l'identique. Le chef de l'Eglise n'est qu'un simple intermédiaire ; c'est le monarque qui a l'initiative. En 1748-1749, la sécheresse détermina Constantin Maurocordato à convoquer la population de la capitale moldave dans les jardins de la Cour, avec « le métropolite, et tous les évêques et les prêtres et le prince avec tous ses boyards et ses serviteurs », pour assister aux services divins destinés à amener la pluie. On lut « des prières pour la pluie et on fit la consécration de l'eau » et surtout « on rassembla toutes les icônes de toutes les églises, en sortant aussi les reliques de sainte Parascève ». La participation était obligatoire, les gens du prince ayant le devoir « de réunir le peuple, hommes et femmes, enfants et filles, en les amenant (dans les jardins) pour assister à la messe »¹¹².

A Bucarest, ce fut saint Démétrius Basarabov qui joua ce rôle : le 19 avril 1808, le prince Constantin Ypsilanti ordonna au métropolite d'organiser des prières et des litanies contre la sécheresse et fit réglementer l'ordre même du service divin. Ainsi, le mercredi il fallait officier des *denii*,

tandis que le jeudi le clergé devait bénir l'eau dans le verger de l'église métropolitaine avec les reliques de saint Démétrius et « d'autres reliques et icônes, pour adresser les prières chaleureuses de la communauté au très généreux Seigneur, demandant sa pitié pour qu'il nous envoie la pluie qui abreuve cette sécheresse »¹¹³.

Il en fut de même en 1827, lorsque « le vieux et bon père du pays, Grégoire Ghika, appela le pieux et saint métropolite Grégoire en l'invitant à faire sortir le saint (Démétrius Basarabov) dans une grande et longue procession », pour mettre fin à la sécheresse qui durait depuis trois mois¹¹⁴. Le cortège fut dirigé par le prince même, suivi par ses boyards, tous à cheval, tandis que le métropolite les suivait dans son carrosse, la châsse à reliques étant portée par des prêtres. Avant de regagner l'église métropolitaine, la procession entoura très lentement la ville par le Nord sans changer de rythme lorsque la pluie commença à mouiller les terres sèches et les fidèles, le prince en tête : le rituel devait être observé rigoureusement. Le service divin de remerciement officié à l'église métropolitaine l'acheva et les participants purent ensuite rendre hommage au saint patron qui les avait sauvés encore une fois.

Les autorités russes d'occupation surent à leur tour respecter la logique des rapports entre le saint et le pouvoir. En septembre 1831, le général Pavel Kisseleff procède exactement comme les princes de jadis lorsqu'il demande au métropolite de faire sortir les reliques de Saint-Démétrius pour les installer sur la plaine de Filaret afin d'y organiser un grand service divin (*sfestanie*) en présence des troupes et des habitants de la capitale. Le saint reprend ainsi possession de la ville et sa présence légitime les nouvelles hiérarchies de pouvoir en place¹¹⁵.

Tous ces rituels devaient réaffirmer la fonction rédemptrice du pouvoir et renforcer les solidarités organisées autour de lui. Dans le premier cas que nous avons présenté, le centre de la capitale ne se déplace pas radicalement mais, s'établissant temporairement dans la cour de l'église où réside la sainte patronne, exprime d'une manière forte et nette la symphonie constitutive entre pouvoir et sacré. L'importance symbolique de cette relation est ensuite soulignée par l'échange de visites entre la sainte et le prince. Les variations de la topographie symbolique de la ville sont plus évidentes lorsque le prince invite et accueille les saints dans sa capitale. A cette occasion, le centre de la communauté se recompose en fonction de la présence du pouvoir et de l'homme de Dieu, étant fixé tout aussi bien à l'entrée de la ville, dans n'importe quelle église servant

temporairement de demeure au corps saint, dans les vergers de la Cour princière ou dans l'église métropolitaine.

Dans le troisième cas, le saint et le monarque retracent, toujours ensemble, la topographie symbolique et les frontières de la ville. Le prince dirige le cortège, certes, mais son rôle reste secondaire : il n'est que l'intermédiaire entre les fidèles et l'émissaire de Dieu. Dans le dernier cas, on instaure un nouveau centre en remodelant la topographie de la ville : les reliques du saint thaumaturge occupent la place de choix et c'est en fonction d'elles que toute la communauté se réorganise et reconstruit ses hiérarchies. Le pouvoir se trouve tout près, certes, mais il ne préserve que le privilège d'une proximité passive, qui lui donne seulement le droit de rendre hommage en premier à l'homme saint et au Seigneur même.

C'est à la suite de ce genre d'exploits qu'un saint quelconque gagne sa propre résidence dans la capitale : en 1766, par exemple, le prince de la Valachie, Skarlate Ghika, commença la construction de l'église dédiée à saint Spyridon le Nouveau, lieu de culte achevé par son fils Alexandre, qui lui associe également le vocable de saint Bessarion¹¹⁶. Trois décennies plus tard (1793), Alexandre Mourouzi « invite » de nouveau le chef du saint en Valachie, après avoir tenté toutes les mesures d'hygiène que son époque connaissait contre la terrible épidémie de peste qui frappait les départements de Vlașca, Olt et Teleorman¹¹⁷. L'église que le prince fit bâtir à côté de l'hôpital de Dudești, destiné à abriter les pestiférés, fut placée sous le patronage de quatre saints thaumaturges : saint Charlampos, saint Alexandre de Constantinople (le patron personnel du prince), saint Bessarion de Larissa et, bien sûr, saint Démétrius Basarabov, le patron de la capitale¹¹⁸. Les émissaires de la grâce divine, « qui fortifie les faibles et accorde la rédemption aux pécheurs », sont ainsi joints au saint patron de la capitale et au patron du prince même dans une vraie assemblée de protecteurs où le nom princier est désormais associé aux miracles opérés par les saints. Saints et monarque devaient rester toujours ensemble pour veiller au bien être de la communauté, le monument de l'un étant ainsi monument des autres et réciproquement. Ce partage des rôles – et des espaces – est apparent tout au long de l'Ancien Régime roumain, sans que la « modernité » du XIX^e siècle pût l'effacer complètement¹¹⁹.

Le prince gouverne donc à l'aide des saints « pour le bien-être de la communauté (*politia*) » et ne cesse de l'affirmer : une orthodoxie normative, à forte portée pratique, vient doubler un style de gouvernement qui met toujours en exergue la préoccupation du monarque pour les problèmes

concrets de la société¹²⁰. L'appel au miracle s'inscrit donc dans la série d'interventions directes que le pouvoir opère ou envisage d'opérer sur la société, tout en constituant le signe patent d'une nouvelle manière de vivre la religion et la politique. A la présence palpable du saint (et de Dieu même) dans la vie des gens correspond une présence tout aussi active et palpable du pouvoir : c'est la dimension centrale d'une stratégie de gouvernement qui ne peut exister qu'à court terme, à cause des pressions politiques exercées par la puissance suzeraine et par la Russie.

La dimension politique du miracle dérive du transfert de charisme que le monarque tente d'opérer en associant son nom aux interventions du saint, gratifiant les serviteurs de celui-ci et les lieux de culte qui possèdent des reliques ou des icônes miraculeuses, accordant, enfin, le « droit de résidence » dans sa ville aux saints thaumaturges dont l'action s'est montrée bénéfique pour la communauté. Ces gestes deviennent de plus en plus rares à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, certes, mais ils n'en manquent pas pour autant de force. Le cas d'Alexandre Mourouzi, dont nous avons fait mention, en témoigne : son premier règne en Valachie (1793-1796) fut d'ailleurs un combat permanent contre les épidémies qui ravageaient le pays après la guerre de 1787-1792. Sa fondation de Dudești devait non seulement contribuer à résoudre un problème sanitaire qui risquait de devenir chronique, mais aussi à perpétuer la mémoire d'un pouvoir guérisseur, d'un pouvoir dont la voix avait été entendue par le Seigneur puisqu'Il avait permis aux saints thaumaturges d'opérer des miracles. En même temps, et surtout grâce à cette fonction très concrète que l'église revêtait à l'époque, l'acte de fondation risque de marquer à jamais la topographie symbolique de la ville. Témoin de ces temps, D. A. Pappazoglu souligne le rôle des lieux de culte placés sous le patronage de la Vierge Source-de-Vie (Ζώοδοχος, πηγή, Izvorul Tămăduirii) : il en existait trois à Bucarest, uniformément distribués dans la ville, afin qu'ils soient accessibles à tous les malades et les convalescents qui buvaient l'eau bénite de leurs fontaines (*ceșme*)¹²¹. On voit donc se dessiner trois « paroisses » dont la topographie réorganise la carte « ordinaire » de la ville.

Le fort lien entre le pouvoir et le sacré et la « symphonie » constitutive entre l'institution princière et l'Eglise, vécus et affirmés à travers chaque célébration publique, devaient fournir à la communauté un sentiment de sécurité autrement très difficile à obtenir, dans un monde sans cesse secoué par les convulsions de l'histoire et de la nature. Lorsque ces

deux relations sont menacées, c'est l'incertitude qui s'instaure. L'entrée solennelle, entendue comme prise de possession rituelle du territoire, est alors remplacée par une double « déterritorialisation du pouvoir » : le pouvoir perd son territoire, bien sûr, mais la ville perd aussi sa protection, devenant du coup une entité « décomposée », en proie au désordre et à l'insécurité. Dès lors, aucun des rituels « vitaux pour la société » ne peut être valide et accompli ; « les choses sérieuses » n'existent pas sans le centre du système.

Cette « inséparabilité » constitue le caractère exceptionnel de la capitale et elle l'investit fortement du point de vue symbolique, d'autant plus que la répétition et la communication orale gardent toujours leur prééminence dans la société. Le passé saisit ainsi le présent, tout en préparant un avenir non seulement « prédictible », mais en quelque sorte tracé d'avance, de telle manière que ce chargement symbolique devienne très contraignant pour le pouvoir même. Dans ce contexte, tout changement suppose un risque, toute ambiguïté risque de « ruiner » la validité des rituels et des habitudes d'un lieu dont le rythme de vie suit fidèlement les rythmes du pouvoir.

La monarchie roumaine de l'Ancien Régime n'est pas une forme de « domination charismatique » (au sens assigné par Weber) et le monarque ne joue jamais sur sa personne physique, mais sur la valeur symbolique du pouvoir qu'il incarne : c'est la représentation de ce pouvoir qui le fait prince et seigneur. Mais lorsque le charisme n'est pas doublé de la légitimation, qu'elle soit divine ou/et terrestre, le protagoniste devient un usurpateur, un *outsider* par rapport à l'ordre symbolique, son autorité étant perçue comme quelque chose d'étrange et d'étranger, incapable d'assurer la protection de la communauté.

La centralité de l'espace et la valeur symbolique de l'individu-institution se construisent donc continuellement ; sinon, elles se disputent, se gagnent et parfois se perdent. L'échec symbolique de Tudor Vladimirescu face à une capitale qui, en fait, n'était plus capitale, parce que dépourvue de pouvoir « réel », en témoigne pleinement¹²².

7. Le héros rebelle et le « doux père de la patrie »

Au début, l'action de Vladimirescu suit les grandes lignes du scénario propre à tout nouveau pouvoir : proclamation avant d'entrer dans la

ville, pour coaguler les solidarités autour de sa personne et de sa cause, cortège solennel qui met l'accent plus que jamais sur l'appareil de la force, itinéraire qui retrace l'axe constitutif de la capitale¹²³. Le cortège est ouvert par l'étendard qui représente la Sainte-Trinité (le vocable de l'église métropolitaine de Bucarest), saint Georges, dont les significations guerrières sont bien connues, et saint Théodore Tyron : un autre saint guerrier et en même temps le patron personnel de Vladimirescu. Dieu, les saints et le *leader* : voilà la hiérarchie du Bien. Rien d'exceptionnel pourtant : les saints guerriers ont été des présences constantes sur les étendards des princes « phanariotes ». L'armée de Nicolas Mavroyéni, par exemple, était organisée en détachements mis sous le patronage de saint Georges, saint Démétrius ou saint Théodore Tyron même, chacun ayant son propre drapeau à l'effigie du saint respectif¹²⁴. La présence de son propre patron dans une assemblée de saints qui vénèrent la Sainte-Trinité s'inscrit donc dans une stratégie classique de représentation et rappelle la réunion de saints qui protègent la fondation d'Alexandre Mourouzi à Dudești.

La différence découle du contexte politique dans lequel Vladimirescu adopta cette stratégie de représentation, car il le fit sans aucun mandat de la puissance suzeraine ou de la Russie. Le suzerain qu'il invoquait – l'empereur russe – ne lui avait accordé aucun signe qui puisse rendre visible son pouvoir et sa légitimité. Les seuls symboles dont il disposait étaient les symboles chrétiens « classiques » qui restaient pourtant « muets » du point de vue politique, tant qu'ils n'étaient pas investis par le support d'une instance terrestre. Les deux composantes de la légitimation du pouvoir ne pouvaient pas être séparées ou, plus précisément, elles n'étaient pas « efficaces » l'une sans l'autre. La longue tradition de vassalité, exprimée par la formule biblique « le cœur de l'empereur se trouve dans les mains de Dieu »¹²⁵ avait rendu cette symbiose indestructible. Se plaçant en dehors de ce paradigme, Vladimirescu ne pouvait prétendre au statut d'intercesseur entre le Seigneur et « Son peuple » sans bouleverser radicalement les catégories de pensée de la société ou sans s'égarer dans l'ambiguïté.

Affirmer donc une « différence de nature » par rapport aux « gens du commun »¹²⁶, comme il l'a essayé d'ailleurs, était, dans ces conditions, une impossibilité logique. Tudor a adopté pourtant certains signes extérieurs du pouvoir – le bonnet de fourrure à fond blanc, par exemple –, mais pas ses insignes ; il a lancé des proclamations « politiques » les jours de fête (aux

Pâques, par exemple), mais sans accomplir les rituels traditionnels que ces moments exigeaient ; il a dirigé la communauté sans elle, alors que tout pouvoir l'avait dirigé avec ; il ne s'est pas installé dans la résidence princière, mais s'est établi à Cotroceni, en marge de la ville, se refusant ainsi toute centralité visible¹²⁷.

Qui plus est, la symphonie entre pouvoir et Eglise était aussi démantelée : le métropolite du pays, Dionisie Lupu, avait quitté la capitale et Tudor n'avait pas la compétence d'en nommer un autre. Dans ces conditions, il ne put pas être consacré comme prince et, même lorsqu'un substitut de consécration eut lieu, la cérémonie n'occupa pas le devant de la scène mais ses marges¹²⁸. Il était d'ailleurs trop tard : il avait déjà perdu le combat contre le pouvoir traditionnel, même si celui-ci était physiquement absent ; il avait aussi raté la chance de le remplacer par un nouveau pouvoir, faute de moyens de mettre en pratique les principes annoncés au début de la révolte. Lorsqu'il quitta la capitale pour se retirer en Olténie, il le fit en vaincu, une défaite symbolique qui annonçait déjà la défaite fatale de ses troupes.

L'échec de Vladimirescu fut également le résultat du processus de « routinisation » du charisme, pour reprendre les termes de Weber et Eisenstadt¹²⁹. Ce qu'il n'a absolument pas pu réaliser, ce fut cet impact continu sur les structures institutionnelles censé fournir la continuité de l'organisation sociale qu'il avait annoncée par ses proclamations. Une fois appelé à montrer ses capacités de *center-man*, de moteur du système, Tudor se trouva pris entre deux ordres symboliques opposés sans suivre d'une manière cohérente et continue ni l'un ni l'autre. Lui, le contestataire charismatique, suivi et soutenu par le peuple durant sa marche vers la capitale, accueilli et acclamé lors de son entrée au centre du pays, perdit graduellement son prestige au fur et à mesure qu'il essayait d'institutionnaliser son pouvoir.

Ses adeptes attendaient de sa part la recristallisation du centre et le changement des manières d'y accéder. En guise de réponse, Vladimirescu, incapable de changer complètement les structures existantes, essaya de les manipuler à son profit, alors qu'au début il se prononçait ouvertement contre elles. Qui plus est, il doubla cette attitude hésitante d'une dure répression de ceux qui tentaient effectivement de changer (d'une manière directe et parfois brutale) l'ordre en place, quoiqu'ils ne faisaient par cela que suivre le message originel de la révolte, message que lui-même avait lancé. S'autoproclamant centre du système, il ne changea en rien les

critères et la dynamique qui y donnaient l'accès, si bien que l'ancienne élite, quoique dépourvue d'un pouvoir réel garda sa place, tandis que le groupe de ses proches faisait figure d'élite secondaire, voire marginale.

Enfermé dans cette logique circulaire, Vladimirescu est en même temps le prisonnier d'une conjoncture internationale complètement défavorable, mais cela ne se voit pas. Ce qui se voit c'est l'ambiguïté du pouvoir auquel il prétend et qu'il ne sait – ou ne peut – pas assumer et maîtriser, c'est aussi son « incapacité rituelle » dans une société fortement ritualisée, et c'est également – et en premier lieu peut-être – sa marginalité, à la fois topographique et symbolique. Ni prince « traditionnel », ni « révolutionnaire charismatique », il incarne l'ambiguïté et échoue à démontrer la supériorité « de nature » qu'il avait clamée lors de son entrée dans la capitale. Faute de moyens de s'approprier la sacralité inhérente au pouvoir, il reste un homme comme les autres, vulnérable à toute tentative de contestation.

Le saint patron de Bucarest, saint Démétrius Basarabov, n'était pas à ses côtés non plus, car il avait accompagné le métropolite Dionisie Lupu sur le chemin de l'exil. Tudor se trouvait par conséquent dépourvu du plus efficace instrument de gouvernement : le miracle. De la sorte, la capitale perdait à la fois son repère identitaire et son protecteur. Toute intervention charismatique dans l'ordre des choses devenait donc impossible.

Cette conjoncture aide à mieux comprendre le succès symbolique du pouvoir restauré par Grégoire Démétrius Ghika. Le dimanche 24 septembre 1822, le nouveau prince fit son entrée solennelle à Bucarest, « avec le cortège princier, selon la coutume, en gloire et magnificence, tout comme un empereur »¹³⁰, après les troubles de l'an 1821. Nommé par le Sultan, suite aux négociations diplomatiques entre la Porte et la Russie, il se faisait un titre de gloire d'être le premier prince autochtone, après toute une série de monarques « grecs », bien que ses ancêtres servissent depuis longtemps le Sultan.

Son entrée « politique » devait non seulement restaurer l'ordre consacré, mais également renouer les liens constitutifs entre pouvoir et sacré, recomposer l'assemblée d'autorités chargées de garantir la sécurité et le bien-être du pays. Le monarque prit possession de sa capitale en même temps que le saint patron regagna sa demeure : le pouvoir terrestre et l'homme de Dieu étaient de nouveau ensemble. L'un conduit et réinstalle l'autre dans sa résidence (l'église métropolitaine) ; l'autre assure les fondements « de grâce » de l'autorité du premier.

Encore une fois, le saint précède le prince : sa réinstallation, une sorte d'entrée solennelle, eut lieu le mercredi 20 septembre, « le jour du saint martyr Eustache Placide ». Ce n'est pas une fête cruciale dans le calendrier orthodoxe mais la commémoration de ce martyr, objet d'une vénération particulière dans l'espace roumain¹³¹, s'inscrit dans un contexte liturgique particulièrement important : il s'agit de la célébration de la Croix Glorieuse (le 14 septembre) qui s'achève le 21 septembre. La procession de réinstallation devait parcourir toute la ville, retracer sa topographie symbolique, reconsacrer ses points centraux. « Le cortège de saint Démétrius » fut formé devant la *ceșmă* (fontaine) dite « de Mavroyéni », conduit par l'évêque Gherasim de Buzău (faute de métropolite) qui « marcha à pied, de la *ceșmă* jusqu'à l'église métropolitaine, accompagné par les autres évêques et par tout le clergé des prêtres de Bucarest », par les archimandrites des saints monastères et par toutes les corporations de marchands (*bresle*). Le moment central est encore une fois l'acte de dévotion accompli par le prince qui « embrassa très pieusement la sainte châsse et, accompagné par la foule, rendit hommage à Dieu pour nous avoir sauvé du piège qui nous avait menacés en nous tirant des mains des Agarins, par les prières du saint », le « fort défenseur de notre patrie »¹³².

Le remarquable prestige dont le saint jouissait aux yeux de la communauté a été ainsi associé au début d'un règne censé réinstaurer la paix et la tranquillité dans un pays durement éprouvé par les conséquences d'une révolte et des occupations militaires étrangères. La cérémonie devait donc resserrer les liens entre le saint patron et la communauté, mais aussi entre le prince et ses sujets, car les « solidarités organiques » qui unissent les fidèles et leur saint sont appropriées par le prince, sa présence et l'action les transformant en « solidarités organisées » autour de sa personne. Parmi d'autres prérogatives, sa qualité de premier serviteur du saint lui confère charisme et légitimité.

8. Conclusions

Il serait donc hasardeux de conclure à une prétendue désacralisation du pouvoir au XVIII^e siècle. Si la fondation des lieux de mémoire durables cesse de constituer le monopole de l'institution princière, faute de moyens et de temps, l'invention des lieux de mémoire éphémères vient « sauver »

sa nature charismatique, qui se nourrit de l'implication directe et constante dans les rituels à valeur constitutive pour la communauté. Le pouvoir ne manque donc pas de charisme et de sacralité, malgré les dures épreuves qu'il doit affronter. Tout au contraire, il assume toutes les responsabilités possibles, redéfinissant ainsi ses fondements et ses prérogatives, tant liturgiques qu'administratives. Le premier volet de ce processus est illustré, comme on vient de le voir, par sa présence rituelle très visible, tentant de mettre en évidence non seulement l'exceptionnel de sa position mais surtout l'efficacité de l'action. La piété du monarque revêt une dimension vraiment « publique », dans ce sens qu'elle est montrée et donnée comme exemple aux sujets, qui comprennent que c'est (aussi) en fonction des gestes et des sentiments du maître qu'ils seront jugés par le Seigneur.

Si le prince porte sur ses épaules le lourd fardeau de son « métier », l'Eglise est appelée constamment à ses côtés, dans la mesure où elle-même sollicite le support du pouvoir séculier. La deuxième conséquence de la redéfinition des rapports entre pouvoir et société est donc justement l'implication de l'institution princière dans l'organisation et l'action concrète de l'Eglise, qui devient, plus que jamais, un instrument de gouvernement. Ce furent, en fait, les princes « phanariotes », imbus de l'« orthodoxie pragmatique » propre à une Eglise sans bras séculier, telle qu'elle l'était dans l'Empire ottoman, qui déterminèrent l'Eglise moldo-valaque à s'ouvrir à la société et à assumer, sous la surveillance du pouvoir, des fonctions d'intervention sociale plus marquées.

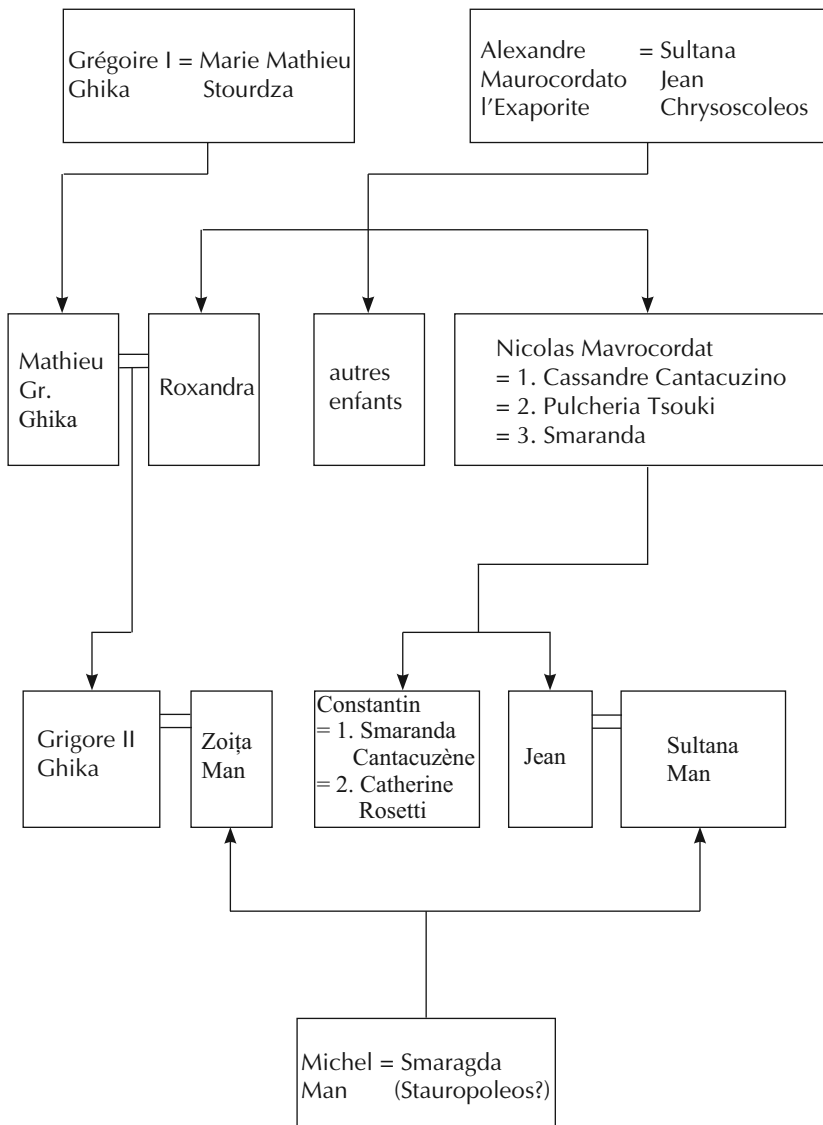
Il serait pourtant inadéquat de croire que l'« orthodoxie normative » des princes phanariotes s'adressait seulement au clergé. Se réservant, comme depuis toujours, le droit de juger en dernière instance, le monarque imposait un principe hiérarchique qui instaurait et ordonnait des autorités secondaires dont le pouvoir et la légitimité s'assuraient par délégation, donc par référence permanente au prince même. Cette forte hiérarchisation de la société revêt une dimension de plus en plus visible à l'occasion de chaque cérémonie publique et s'exprime dans un complexe jeu de places. La société se recompose de ses parties constitutives *seulement grâce à la présence du prince*, comme si elle n'avait pas de corps sans lui. C'est le moment où la ville même est refondée par une symbolique reprise de possession.

Le dernier volet du processus que nous avons mentionné implique des actions qui dépassent les frontières des Principautés : les donations. Fort attachés au patrimoine spirituel d'expression grecque, les

princes « phanariotes » se dirigent de plus en plus vers des lieux de culte et vers des saints assez peu fréquentés dans la tradition roumaine. L'ouverture géographique qu'ils impriment ainsi à l'orthodoxie moldo-valaque est indéniable : de nouveaux saints, des icônes miraculeuses provenant de tous les coins du monde orthodoxe (et surtout des terres grecques) deviennent objet de vénération, reçoivent de donations en échange de l'aide fournie aux habitants des deux pays et, finalement, acquièrent aussi une résidence dans les deux capitales. Ce n'est pas seulement la théologie du pouvoir qui est en train de changer, ce sont aussi les sentiments et les pratiques de la dévotion.

Les jeux d'espaces qui ont fait l'objet de notre analyse rendent compte par conséquent de significations complexes : à l'élargissement de l'horizon de responsabilité (et de piété) de l'institution princière correspond le rétrécissement de l'aire de sa présence concrète. En effet, le prince n'est présent sur le territoire que par ses agents (hommes d'Eglise compris), car il gouverne par délégation de pouvoirs. L'absolu du pouvoir et de la responsabilité a donc comme pendant un certain manque de mobilité, une sorte de repliement sur le « centre du centre » qui semble l'éloigner de la communauté et l'isoler. C'est de là qu'il surveille tout et c'est là qu'il est surveillé ; c'est là la scène de ses représentations en majesté et c'est toujours là celle de son drame. Cette situation illustre très bien la consubstantialité entre les deux éléments mis en équation par Geertz : central par définition, le pouvoir est ensuite obligé de l'être toujours, c'est son statut « absolu » qui l'y oblige, toute séparation des deux éléments risquant de lui être fatale. Paradoxalement peut-être, le contrôle absolu qu'il exerce sur le centre du pays se trouve doublé par la domination tout aussi forte que ce « point essentiel » exerce sur le pouvoir même. Ni l'un ni l'autre ne peut échapper aux contraintes imposées par « son double », sinon il abdique de ses qualités constitutives, car dans un pays « uni-centrique » toute excentricité coûte cher.

Annexe :
Le réseau d'alliances des familles régnantes
Maurocordato et Ghika



NOTES

- ¹ C. Geertz, « Centers, Kings and Charisma : Reflections on the Symbolics of Power », dans J. Ben-David, T. Nichols-Clark, *Culture and Its Creators, Essays in Honour of Edward Shils*, Chicago et Londres, 1977, pp. 150-171.
- ² E. Shils, « Charisma, Order, and Status », *American Sociological Review*, 30, 1965, pp. 199-213. Cette discussion, ouverte par Max Weber, a été ensuite continuée par Shils et développé par S. N. Eisenstadt dans l'étude introductive au volume de Max Weber, *On Charisma and Institution Building*, Chicago et Londres, 1968, voir surtout p. XXX.
- ³ Le concept a été lancé et expliqué, dans le contexte des démocraties occidentales actuelles, par D. Cefai, « Qu'est-ce qu'une arène publique ? Quelques pistes pour une approche pragmatiste », dans *Idem*, I. Joseph (éds.), *Cultures civiques et démocraties urbaines*, La Tour d'Aignes, 2001, p. 4 et suiv.
- ⁴ E. Peters, *The Shadow King. 'Rex inutilis' in Medieval Law and Literature, 751-1327*, New Haven et Londres, 1970.
- ⁵ Voir nos études, « Les fondements liturgiques du « constitutionnalisme » roumain entre la Seconde et la Troisième Rome. (XVIe-XVIIIe siècles). Premiers résultats », *R.R.H.*, XXXVII, 3-4, 1998, pp. 173-196 ; « La circulation des pouvoirs dans les Pays Roumains au XVIIe siècle. Repères pour un modèle théorique », *New Europe College Yearbook*, 1998-1999, Bucarest, 2001, pp. 265-310.
- ⁶ Cf. I, *Rois*, 8. Geertz insiste sur la valeur symbolique du chef (prince, roi ou autre type de leader), valeur qui ne découle pas d'une prétendue « sacralité » de son « corps mortel », pour reprendre la dichotomie proposée jadis par Kantorowicz, mais de la quasi-sacralité de l'institution qu'il incarne et du pouvoir qu'il détient.
- ⁷ Dont la signification renvoie simultanément à la fonction judiciaire du monarque et aux dimensions divines de la monarchie, le prince assis sur le trône réitérant l'image du Christ sur le trône de la Justice, cf. A. Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI-XVIII*, Bucarest, 1983, pp. 47-48 ; A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936 ; voir aussi A. Pertusi, « Insigne del potere sovrano e delegato a Bisanzio e nei paesi di influenza bizantina », dans *Simboli e simbologia nell'alto Medioevo* (= XXIII Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 1975), II, Spolète, 1976, pp. 481-563 ; B. Bojović, *L'idéologie monarchique dans les hagio-biographies dynastiques du Moyen Age serbe*, Rome, 1995.
- ⁸ L. Marin, *Le portrait du roi*, Paris, 1981.
- ⁹ Les sources qui parlent de cette étrange habitude de Mavroyéni, qui a laissé un bizarre souvenir, sont nombreuses. Nous avons cité ici la remarque du chroniqueur Hristaki le *pitar*, D. Simonescu, *Cronici și povestiri românești*

- versificate* (sec. XVII-XVIII), Bucarest, 1967, pp. 260-262; voir aussi Dionisie Eclesiarhul, *Hronograf (1764-1815)*, édition par D. Bălașa et N. Stoicescu, Bucarest, 1987, p. 40.
- 10 Jean-Louis Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie*, Neuchâtel, 1781, p. 181.
- 11 *Ibidem* ; et il ajoute : « après la procession des récolets du grand couvent de Milan, je ne connois rien de plus imposant ni de plus majestueux que cette marche du Hospodar de Moldavie ».
- 12 Cf. V.A. Urechia, *Istoria Românilor*, XII, pp. 496-497 (1819), respectivement X/2, pp. 30-31 (1813).
- 13 Notice contemporaine, ms. rom. 298 BAR, cf. I. Bianu, *Catalogul manuscriselor românești*, I, Bucarest, 1907, p. 642 ; voir aussi D. Simonescu, *op. cit.*, p. 336.
- 14 *Cronica Ghiculeștilor. Istoria Moldovei între anii 1695-1754*, édition par N. Camariano et Ariadna Camariano-Cioran, Bucarest, 1965 (= *Ghiculești*), p. 16, respectivement Pseudo-Enache Kogălniceanu, *Letopisețul Țării Moldovei de la domnia întâi și până la a patra domnie a lui Constantin Mavrocordat Voievod (1733-1774)*, dans *Cronici moldovenesti*, éd. critique par Aurora Ilieș et Ioana Zmeu, Bucarest, 1987, p. 35.
- 15 Cette mesure est due au prince Alexandre Ypsilantis (1797) ; l'année suivante, Constantin Handjerli, son successeur, confirme et renforce ces mesures. Voir les deux chrysobulles publiés par V.A. Urechia, *Istoria românilor*, VII, pp. 56-57 et 478-481.
- 16 Question reprise par le prince Jean Georges Karadja, acte de 4 décembre 1815, V.A. Urechia, *Istoria Românilor*, X/2, pp. 16-17.
- 17 Le terme appartient à J. Goody, *The Logic of writing and the organization of society*, Cambridge, 1986.
- 18 Voir notre étude, « Solidarități și idealuri în veacul al XVIII-lea românesc. Mărturia ctitoriilor domnești », *Sud-Estul și contextul european. Buletin*, IX, 1998, pp. 119-131.
- 19 Voir, par exemple, Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789-1799*, Paris, 1989 ; P. Hugger, W. Burkert et alii (éds.), *Stadt und Fest : zu Gschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*, Zurich, 1987 ; Maria-Antonietta Visceglia, *La città rituale : Roma e le sue ceremonie in età moderna*, Rome, 2002 et l'article essentiel d'A. Boureau, « Les cérémonies royales françaises entre performance juridique et compétence liturgique », *Annales ESC*, 6, 1991, pp. 1253-1264.
- 20 L. Marin, « Une mise en signification de l'espace social : manifestation, cortège, défilé, procession », dans son volume, *De la représentation*, Paris, 1994 ; A. Torre, *Il consumo di devozioni. Religione e comunità nelle campagne dell'Ancien Régime*, Venise, 1995 ; R. Descimon, « Le corps de ville et le système cérémoniel parisien au début de l'âge moderne », in M. Boone, M. Prak (éds.), *Statuts individuels, statuts corporatifs et statuts*

- judiciaires dans les villes européennes (moyen âge et temps modernes)*, Louvain, 1996, pp. 73-128. Nous avons abordé cette problématique dans nos études : « Sărbătoare publică și propagandă în Țările Române. Strategiile gestului și cuvântului, 1678-1821 », *Sud-Estul și contextul european. Buletin*, III, 1994, pp. 29-45, et IV, 1995, pp. 7-25 ; « Reliques et pouvoir au XVIII^e siècle roumain. Le dossier du problème », *R.E.S.E.*, 1-4, 2001, pp. 63-73.
- ²¹ Mihai-Răzvan Ungureanu, « Câteva note privitoare la ritualul ceremoniilor domnești din vremea lui Mihail Sturdza. Sărbătorile instalării la putere (1834) », *Arhiva Genealogică*, II, 3-4, 1995, pp. 299-331. et notre article, « Fêtes et prise en possession de la capitale au XVIII^e siècle roumain : quelques réflexions sur la centralité du pouvoir », *R.E.S.E.*, 1-4, 2002, (Bucarest, 2003), pp. 125-139 ; il faut également signaler le numéro spécial (mais fort inégal) de la revue *Caiete de antropologie istorică*, Cluj-Napoca, IV, 1, 2005. Voir, pour comparer, B. Guenée, F. Lehoux, *Les entrées royales françaises, 1328-1515*, Paris, 1968 ; L. Bryant, *The king and the city in the Parisian royal entry ceremony. Politics, ritual, and art in the Renaissance*, Genève, 1986 ; Elisabeth Nouhaud, *Entrées royales et fêtes de la Renaissance à Tolède, 1554-1561*, Limoges, 1992.
- ²² « Sărbătoare publică și propagandă ... », déjà cité.
- ²³ « *Legitimatio principis*. Nicolas Maurocordato (1680-1730) ou le savoir du pouvoir », dans L. Vlad (éd.), *Pouvoirs et mentalités. Textes réunis à la mémoire du Prof. Al. Duțu*, Bucarest, 1999, pp. 89-111 ; « Pouvoir, Croisade et Jugement Dernier au XVII^e siècle : le vécu et l'invisible », dans I. Al. Biliarsky (éd.), *Ius et Ritus. Rechtshistorische Abhandlungen über Ritus, Macht und Recht*, Sofia, 2006, pp. 213-283.
- ²⁴ L. Marin, *Une mise en signification*
- ²⁵ J. Delumeau, « Le temps passé redevient présent et garantit l'avenir », *Rassurer et protéger; le sentiment de sécurité dans l'Occident d'autrefois*, Paris, 1990, p. 139.
- ²⁶ J. Filstich, *Tentamen Historiae Valachicae/Încercare de istorie românească*, étude introductive, édition et notes par A. Armbruster, traduction par R. Constantinescu, Bucarest, 1979, p. 209, respectivement Anton Maria Del Chiaro, *Storia delle moderne rivoluzioni della Valachia, con la descrizione del paese, costumi, riti e religione degli abitanti*, Venise, 1718, édition par N. Iorga, Bucarest, 1914, p. 183.
- ²⁷ *Axinte Uricariul*, édition par I. Șt. Petre, Bucarest, 1944, p. 100 ; Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Rumânești*, introduction et édition critique par C. Grecescu, Bucarest, 1963, p. 217. Le jour de sa première entrée à Iași, 25 janvier 1710 n'était pas un jour ordinaire non plus : on commémore à cette occasion saint Grégoire le Théologien, personnage insigne du synaxaire orthodoxe.

- 28 V.A. Urechia, *Istoria românilor*, III, pp. 49-50. Il s'agit d'un renouvellement du pacte constitutif entre le pouvoir et ses « sujets fidèles » et en même temps d'une tentative de coaguler les énergies du pays autour du prince dans un contexte particulièrement difficile : le commencement de la guerre entre la Porte et les puissances chrétiennes, la Russie et l'Autriche.
- 29 Selon Weber, « l'action sociale » serait « l'action orientée vers le comportement passé, actuel et futur des autres », voir les explications d'Eisenstadt, *loc.cit.*, p. XXXV. C'est dans ce contexte théorique que Shils définit la « centralité » d'un personnage, à savoir, « its formative power in initiating, creating, governing, transforming, maintaining, or destroying what is vital in man's life », *loc. cit.* ; cf. aussi S.N. Eisenstadt, *loc. cit.*, p. XXV. C'est à cet aspect que R. Kosselleck fait référence lorsqu'il met en relation la responsabilité absolue du monarque d'un côté, et l'absence quasi-complète de responsabilité de ses sujets de l'autre côté, cf. *Le règne de la critique*, traduction de l'allemand par H. Hildebrandt, Paris, Minuit, 1975, pp. 16-17 (1^{ère} édition allemande, *Kritik und Krise*, Karl Albert Verlag, 1959).
- 30 Voir Andrei Pippidi, *Pouvoir et culture en Valachie sous Constantin Brancovan*, in R.E.S.E.E., XXVI, 4, 1988, pp. 285-294.
- 31 Qui avaient été démolies par le prince Grégoire I Ghika sur l'ordre de la Porte, cf. Radu Greceanu, *op. cit.*, p. 102.
- 32 *Ibidem*, p. 160 ; voir aussi D. Barbu, « Arta brâncovenească : semnele timpului și structurile spațiului », dans le vol. *Constantin Brâncoveanu*, éditée par P. Cernovodeanu et Fl. Constantiniu, Bucarest, 1989, p. 245.
- 33 Radu logofătul Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brâncoveanu Voievod (1688-1714)*, étude introductive et édition critique par Aurora Ilieș, Bucarest, 1970, pp. 212, 164, 102 ; il en fut de même lors des fêtes de la Nativité (1706), du Nouvel An et de l'Épiphanie (1707), *Ibidem*, p. 234.
- 34 D. Barbu, *op. cit.*, p. 245 et suiv. ; voir aussi notre étude *Sărbătoare și propagandă ...*, II, pp. 7-25.
- 35 R. Greceanu, *op. cit.*, pp. 155 et 229.
- 36 *Ibidem*, p. 30.
- 37 *Ibidem*, p. 115.
- 38 D. Simonescu, *Literatura română de ceremonial. Condica lui Gheorgachi (1762)*, Bucarest, 1939, p. 298 (cité désormais *Gheorgachi*).
- 39 *Ibidem*, p. 291.
- 40 Ioan Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, in *Opere*, éd. critique et étude introductive par G. Ștrempel, Bucarest, 1982, p. 717 ; N. Iorga, « Cea dintâi vizită domnească la monumente istorice și opera lui Grigore Matei Ghica », in *B.C.M.I.R.*, XIX, fasc. 50, 1926, pp. 143-147.
- 41 Radu Greceanu, *op. cit.*, p. 152.
- 42 *Ibidem*, p. 163.

- 43 Voir le témoignage du moine Hyppolite Vișenski, in *Călători străini despre Țările Române*, édition dirigée par Maria Holban, vol. VIII, Bucarest, 1983, pp. 249-250.
- 44 Il s'agit de l'officier princier chargé du trésor personnel du prince.
- 45 Radu Greceanu, *loc. cit.*, p. 236.
- 46 *Ibidem*, p. 128 (la construction du monastère de Brâncoveni où le prince pose personnellement la première pierre) et pp. 162-163 (consécration du monastère St-Georges de Bucarest). La nouvelle église et le monastère auquel elle appartenait devaient d'ailleurs faire figure de résidence temporaire des grands hiérarques orthodoxes de passage à Bucarest : le patriarche de Jérusalem, Chrysantho Nottaras, qui avait d'ailleurs officié la consécration, et l'évêque Clément d'Andrinople en sont seulement deux exemples, *Ibidem*, p. 162.
- 47 Le monastère a été détruit pendant les dernières années du régime communiste ; voir, pour une bibliographie utile, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București* (= *Repertoriul ... București*), Bucarest, 1961, pp. 316-327.
- 48 Radu Popescu, *Istoriile domnilor ...*, éd. cit., pp. 261 et suiv. et pp. 266-267 (la seconde consécration à l'occasion de l'achèvement des murs extérieurs du monastère) ; N. Iorga, *Descrierea anonimă a Țării Românești (1760)*, in *Idem, Studii și documente cu privire la istoria românilor*, III, Bucarest, 1912, p. 54 ; pour ces stratégies de pouvoir voir aussi notre étude, *Legitimatio principis ...*.
- 49 *Conseils du feu prince Nicolas (Maurocordato) adressés à son fils Constantin Voévode*, Hurmuzaki, XIII/2, p. 416.
- 50 Nous avons puisé la question des rapports « solidarités organiques » / « organisées » dans l'œuvre d'Alexandru Duțu, voir par exemple ses études réunies dans *Sud-Estul și Contextul European*, *Buletin*, VII, 1997 ; cf. aussi J. Lévy, « Contrôle : un concept incontrôlé ? Pouvoir, espace et société », in H. Théry (éd.), *L'Etat et les stratégies du territoire*, Paris, 1991, p. 41.
- 51 Intention qui résulte clairement de la lecture des chroniques de cour qu'il a commandées ; voir, pour des détails, notre *Legitimatio principis ...*.
- 52 Nous devons ces données à l'étude de D. Barbu, « Le triomphe du sériel. Le modèle artistique de Brâncoveanu et sa diffusion au XVIII-e siècle », *R.E.S.E.*, 4, 1988, pp. 295-303. Il faut préciser que l'auteur cité ne prend en compte que la Valachie.
- 53 Voica-Maria Pușcașu, *Actul de ctitorire ca fenomen istoric în Țara Românească și Moldova până la sfârșitul secolului al XVIII-lea*, Bucarest, 2001, Annexe 2, pp. 496-498. Il faut préciser que l'auteure part d'autres critères que D. Barbu et se réfère à un intervalle chronologique défini autrement.
- 54 D. Barbu, *op. cit.*, p. 302.

- 55 *Idem*, « Loisir et pouvoir. Le temps de lecture dans les Pays roumains au XVIII-e siècle », *R.E.S.E.*, 1-4, 1990, p. 25.
- 56 Voir les remarques de Pseudo-Enache Kogălniceanu, *op. cit.*, p.16 ; Gh. Ghibănescu, « Ponturile religioase ale lui Constantin Neculae Vodă Mavrocordat (1742) », *Anuarul Școalei Normale « Vasile Lupu »*, Iași, 5, 1931, pp. 10-15. Pendant l'épidémie de peste de 1738, Maurocordato avait ordonné aux officiers princiers de forcer les habitants à abandonner les « inventions diaboliques et charlatanesques », les « incantations » et les « sortilèges sataniques pour éloigner le fléau et conjurer le danger ... avec le concours des prêtres ignorants », sous peine d'amener les coupables devant les tribunaux laïques et ecclésiastiques, C. Dapontès, *Ephémérides daces ou la chronique de la guerre de quatre ans, 1736-1739*, publiée, annotée et traduite par E. Legrand, II, Paris, 1881, pp. 150-151 (notice de 1738, le 30 octobre). Ce fut peut-être une des raisons qui a motivé ses réformes.
- 57 Les documents publiés par V.A. Urechia en témoignent ; voir, par exemple, les mesures prises par Nicolas Mavroyéni, cf. Dionisie Eclesiarhul, *loc. cit.*, p. 40 ; la chronique de Hristaki et la chronique rimée anonyme, D. Simonescu, *Cronici și povestiri ...*, pp. 262-262, respectivement, p. 234.
- 58 Actes de 13 janvier, respectivement 23 mars 1795, cf. V.A. Urechia, *Istoria românilor*, VI, pp. 18-19.
- 59 Il s'agit d'une famille de souche moldave ; pour ses premiers membres qui ont détenu des offices princiers, voir N. Stoicescu, *Dicționarul marilor dregători din Țara Românească și Moldova, secolele XIV-XVII*, Bucarest, 1971, ..., *sub voce*.
- 60 Il s'agit de Făstâci et Olănești, respectivement Saint-Samuel de Focșani, cf. Voica-Maria Pușcașu, *op. cit.*, Annexe 2, nos 1888, 3010.
- 61 La construction du complexe Saint-Spyridon de Iași commence entre 1756 et 1758, lorsqu'on posait également les fondements de l'hôpital attenant. Le skete Măgura Ocnei était aussi la fondation de Constantin, tandis que l'église Precista Mare de Roman avait été complètement refaite, en pierre, par le prince en association avec l'évêque Innocent de Roman (1753-1754), cf. N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova (= Repertoriul ... Moldova)*, Bucarest, 1974, pp. 473, 862 et 737, note 57 ; *Idem*, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România (Muntenia, Oltenia și Dobrogea) (= Repertoriul ... Țara Românească)*, I, Mitropolia Olteniei, 1970, p. 313. Un résumé du document de donation est publié par N. Iorga, *Studii și Documente ...*, V, 1757, le 20 février, p. 60 ; voir aussi p. 567 concernant Schitul lui Tărăță.
- 62 La région de Târgu Ocna (département de Bacău) joue un rôle essentiel pour les Racoviță. Le *spathaire* (connétable) Dediul Codreanu, le beau-père de Michel Racoviță, y avait fait refaire l'église dédiée à la Sainte-Parascève, cf. N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I, Bucarest, 1905, p. 28. La famille continua d'y posséder d'importantes fondations, parmi lesquelles le

- monastère Precista-Răducănu, « hérité » de la famille Buhuș et entretenu par le *logothète* Radu Racoviță, le neveu du prince Michel, grâce à son mariage avec Marie, fille de Nicolas Buhuș, cf. N. Stoicescu, *Repertoriul ... Moldova*, p. 862. La région de Câmpulung présente une signification similaire pour la famille princière des Callimaki : le prince Jean Théodore Callimaki fit complètement refaire la vieille église princière de ce petite ville, *Ibidem*, p. 195.
- ⁶³ *Ghiculești ...*, p. 349 ; le premier lieu de culte fut effectivement « bâti par ses ancêtres », plus précisément par Grégoire I Ghika, N. Stoicescu, *Repertoriul ... Țara Românească*, p. 312. Pour sa part, Constantin Racoviță fit rebâtir, en pierre, la vieille église en bois dédiée au Prophète Samuel, pour avoir été le lieu où il avait assisté à la première messe lors de sa rentrée, comme prince, dans le pays, cf. Pseudo-Enache Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 70 ; N. Iorga, « Biserici focșenene », *B.C.M.I.*, XXII, 59, 1929, p. 28.
- ⁶⁴ Grégoire II Ghika et sa femme, Zoïța, sont enterrés à Saint-Pantéléimon, *Ghiculești ...*, pp. 619 et 653 ; N. Iorga, *Inscripții ...*, I, p. 70, tandis que leurs filles, Ruxandra et Smaranda, le sont à Frumoasa, *Ibidem*, p. 14, respectivement *Ghiculești ...*, p. 375. Skarlate Ghika a son tombeau à Saint-Spyridon de Bucarest, sa fondation, cf. N. Iorga, *op. cit.*, p. 263. Voir aussi les dédicaces (en roumain et en grec) et les épitaphes (en grec) de Văcărești, la fondation des Maurocordato, Al. Elian (coord.), *Inscripțiile medievale ale României, I, Orașul București*, Bucarest, 1965, nos 229 et 237, pp. 434-5. Ici reposent le prince Nicolas Maurocordato et sa dernière épouse, Smaranda.
- ⁶⁵ Radu Popescu, *Istoriile domnilor ...*, p. 249. Pulcheria Tsouki repose dans l'église métropolitaine de Bucarest, à côté de ses fils Skarlate et Thomas, cf. Al. Elian, « Epigrame funerare grecești în epoca fanariotă », *S.M.I.M.*, I, 1956, p. 334, note 1. Le prince Nicolas Maurocordato y avait reçu la qualité de fondateur pour y avoir fait élever des bâtiments, N. Iorga, *Inscripții ...*, I, p. 243. Le tombeau du prince Constantin Racoviță se trouve au même endroit, cf. Pseudo-Enache Kogălniceanu, *op. cit.*, p. 113 ; voir aussi l'obituaire de l'église métropolitaine, source très illustrative pour la solidarité *sub specie aeternitas* entre les diverses familles régnantes mais aussi entre elles et les grandes familles nobles autochtones, N. Stoicescu, *Repertoriul ... București*, p. 245.
- ⁶⁶ Voir le chrysobulle de Mathieu Ghika, 1752, le 2 septembre, N. Iorga, *Studii și documente ...*, V/1, pp. 247-8 ; voir aussi N. Stoicescu, *Repertoriul ... Moldova*, p.113.
- ⁶⁷ *Ibidem*, p. 413.
- ⁶⁸ Les sources de l'argumentation généalogique sont les suivantes : I.C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Gr. Cantacuzino*, Bucarest, 1919 ; M. Racoviță-Cehan, *Familia Racoviță (Cehan). Genealogie și istoric*, 2 vols., Bucarest, 1942 ; R. R. Rosetti, *Familia Rosetti*, 2 vols., Bucarest, 1938 ; M.D. Stourdza,

Dictionnaire historique et généalogique des grandes familles de Grèce, Albanie et de Constantinople, Paris, 1983 ; N. Stoicescu, *Dicționarul marilor dregători...*

- 69 Les étapes successives de la réfection de l'église nécropole princière de Târgoviște constituent un bon exemple de collaboration fondée sur la parenté et l'alliance. Tour à tour, Grégoire II Ghika, Constantin Maurocordato (après le tremblement de terre de 1740) et de nouveau Grégoire II Ghika y font faire des travaux, N. Iorga, *Inscripții ...*, I, pp. 104-105. Même situation en ce qui concerne l'église épiscopale de Huși, massivement refaite par Nicolas Maurocordato, en 1711. Grégoire II Ghika lui accorde sa grâce princière en 1740, complétée par les donations de son fils, Mathieu, qui la refait complètement, N. Stoicescu, *Repertoriul ... Moldova*, pp. 383 et 390. En 1712, l'église avait reçu comme métoche le skète Brădicești (Fălciu), par la volonté du même Nicolas Maurocordato, skète refait par Mathieu Ghika en 1756. A noter que les fondateurs de Brădicești avaient été, depuis 1691, les Racoviță, *Ibidem*, pp. 119 et 152, note 178.
- 70 Voir les données rassemblées par P. Binder et P. Cernovodeanu, *Cavalerii Apocalipsului. Calamitățile naturale din trecutul românesc (până la 1800)*, Bucarest, 1993.
- 71 Voir les donations des Văcărescu, Bălăceanu et Cantacuzino, mais aussi des gens de condition modeste : tel fut le cas d'un certain Matei Morânglavul et de sa femme Maria, par exemple, cf. N. Iorga, *Studii și Documente ...*, V/1, pp. 494-497. L'église Udricani de Bucarest fut dédiée par ses fondateurs à une autre fondation de la famille Ghika, le monastère Saint-Jean de Focșani, cf. N. Stoicescu, *Repertoriul ... București*, p. 316.
- 72 Daniela Poenaru, *Contribuții la bibliografia românească veche*, Târgoviște, 1973, p. 141, no 156, l'*Office (Paraklésion)* de Saint-Charalampos, Bucarest, 1826 ; p. 299, no. 1213, même livret, imprimé à Brașov en 1824 (première description dans *B.R.V.*, III, p. 442), etc. Voir aussi les mss. roum. 1848, 1863, 2361, 2858, 4725, 5320, 5460, 5468, 5594, 5706, etc., qui se trouvent à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine.
- 73 Daniela Poenaru, *op. cit.*, p. 96, no 100 ; l'inscription est publiée par Al Elian (coord.), *Inscripții ...*, pp. 388-389, no. 402.
- 74 Nous avons puisé ce syntagme dans l'étude de Barbara H. Rosenwein, « Pouvoir et passion. Communautés émotionnelles en Francie au VIII^e siècle », *Annales HSS*, 58, 6, 2003, pp. 1271-1292.
- 75 I.C. Filitti, « Chipurile lui Nicolae Mavrocordat și ale familiei sale în bisericile bucureștene », *Convorbiri literare*, LVIII, 1926, pp. 421-426 ; N. Iorga, *Domnii români după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1930, planches 143-146.
- 76 *Ibidem*, pl. 160, 163, 173, 172, respectivement 171 et 179.
- 77 *Ibidem*, pl. 168.

- 78 *Ibidem*, pl. 164 (portrait de famille). Le fondateur est le métropolite Stéphane, cf. N. Iorga, *Inscriptiile ...*, I, pp. 83-4.
- 79 *Idem*, *Domnii români ...*, planches 158-159. La présence des Maurocordato (Nicolas et Constantin) et de Michel Racoviță, avec sa femme Anna, dans l'obituaire de Mărgineni (*Idem*, *Inscriptiile ...*, I, p. 96) s'explique par les liens d'alliance qui les unissent aux fondateurs : le père de Michel Racoviță, Jean, avait été marié avec une Cantacuzène, tout comme le frère du prince, Dumitru. Leur sœur, Catherine était l'épouse de lordaki Cantacuzène-Deleanul. La première femme de Constantin Mavrocordat était toujours une Cantacuzène : Smaranda.
- 80 Cf. L. Marin, *op. cit.*, p. 12 et suiv. ; voir aussi Gérard Sabatier, « Les rois de représentation : image et pouvoir (XVIe-XVIIe siècle) », *Revue de Synthèse*, 34, 3-4, 1991, pp. 386-422, qui parle d'une « institution iconique du prince » et du « processus d'institutionnalisation par la représentation – ici l'imagerie » qui fait preuve de capacité, tout en manifestant une efficacité propre, p. 389.
- 81 Cf. D. Berindei, « Liaisons généalogiques roumaines des princes phanariotes de Moldavie et de Valachie (1711-1821) », *Genealogica & Heraldica* (= Actes du XVIe Congrès des Sciences Généalogiques et Héraldiques, Helsinki, 1981), Helsinki, 1984, pp. 57-77 ; *Idem*, Irina Gavrilă, « Analyse de la composition de l'ensemble des familles de grands dignitaires de la Valachie au XVII^e siècle », *Genealogica & Heraldica* (= Actes du XV^e Congrès des Sciences Généalogiques et Héraldiques, Madrid, 1982), Madrid, 1983, I, pp. 239-254.
- 82 Quelques arguments pour le changement de vision politique que ce moment a engendré sont présentés dans notre article « Dinamica politică în reprezentare rituală. O molitvă de încoronare copiată de Dionisie Eclesiarhul (1813) », *S.M.I.M.*, XVII, 1999, pp. 75-91.
- 83 Dionisie Eclesiarhul, *op. cit.*, p. 39 (Nicolas Mavroyéni), respectivement p. 37 (Alexandre Ypsilantis) ; voir aussi C. Dapontès, *Ephémérides ...*, p. 213 (Constantin Maurocordato).
- 84 Voir D. Eclesiarhul, *op. cit.*, p. 39, et la chronique anonyme de son règne, éditée par D. Simonescu dans *Cronici și povestiri ...*, p. 234.
- 85 Selon C. Geertz, « royal progresses (of which, where it exists, coronation is but the first) locate the society's center and affirm its connection with transcendent things by stamping a territory with ritual signs of dominance », *op. cit.*, p. 153 ; voir aussi L. Marin, « Une mise en signification ... », p. 47 et suiv. De l'immense bibliographie consacrée aux couronnements, nous renvoyons à l'étude de Janet Nelson, « Inauguration rituals », in P.H. Sawyer et I.N. Wood (éds.), *Early Medieval Kingship*, Leeds, 1977, pp. 50-71 et aux considérations théoriques d'E. Shils et M. Young, « The Meaning of Coronation », *The Sociological Review*, Keele University, nouvelle série, I, 2, 1953, pp. 63-81 et de Meyer Fortes, « Of Installation Ceremonies »,

- in *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1967, pp. 5-20.
- 86 Une description de la musique ottomane du prince est réalisée par D. A. Papazoglu, *Istoria fondării oraşului Bucureşti*, IIème édition, Asociația Română pentru Educație Democratică, Bucarest, 2000, p. 92.
- 87 Voir, par exemple, l'entrée de Démétrius Cantemir, Ion Neculce, *op. cit.*, pp. 344-345 ; l'intronisation de Grégoire Jean Callimaki par son père en 1761, Pseudo-Enache Kogălniceanu, *Letopisețul ...*, éd. cit., p. 271. Parfois, la présence des troupes ottomanes empêche l'utilisation des salves d'artillerie, cf. C. Dapontès, *Ephémérides ...*, p. 85 ; voir aussi A. J. Gourevitch, *Les catégories de la culture médiévale*, Paris, 1983, p. 108 et suiv.
- 88 V.A. Urechia, *Istoria Românilor*, IX, p. 59.
- 89 1000 pas de la capitale selon Démétrius Cantemir, *Descrierea Moldovei*, éd. bilingue, trad. par Gh. Guțu, introduction par Maria Holban, notes et commentaires par N. Stoicescu, Bucarest, 1971, pp. 180-183 ; voir aussi *Gheorgachi ...*, pp. 270-271.
- 90 Cf. D. Cantemir, *op. cit.*, pp. 180-183 ; *Gheorgachi ...*, p. 265 ; Dionisie Eclesiarhul, *Hronograf...* p. 39 (Nicolas Mavroyéni). Dans certains cas, les insignes du pouvoir sont apportés de Constantinople par l'un des proches du prince, cf. Pseudo-Enache Kogălniceanu, *op. cit.*, pp. 90 et 95 (Jean Théodore Callimaki).
- 91 *Ibidem*, p. 1 (Constantin Maurocordato), p. 90 et p. 95 (Grégoire Jean Callimaki) ; Radu Popescu, *op. cit.*, p. 292 (Nicolas Maurocordato) ; *Ghiculești ...*, pp. 725-727 (Mathieu Ghika) etc.
- 92 Une fois rentré dans sa capitale après avoir personnellement reçu la confirmation du règne, à Andrinople, en 1702, Brancovan organise un grand banquet « et les canons ont tiré trois fois quatre coups », cf. R. Greceanu, *op. cit.*, pp. 145-146.
- 93 *Ibidem*, p. 292.
- 94 *Gheorgachi*, pp. 270-271 ; la pluralité, comme manière de représenter le pouvoir « en force », est soulignée par Louis Marin, *Le portrait du roi ...*
- 95 Une partie importante des cortèges solennels est publiée par V.A. Urechia, *Istoria Românilor*, II, pp. 10-13 (Alexandre Ypsilanti, 1775) ; III, p. 19 et pp. 505-506 (Nicolas Mavroyeni, 1786) ; IV, pp. 18-21 (Michel Soutzo, 1791) ; X/2, pp. 11-14 (Jean Georges Karadja, 1812) ; XIII, pp. 461-463 (Alexandre Soutzo, 1819), etc. A comparer avec les cortèges qui accompagnent les princes à l'occasion des diverses sorties de la capitale, surtout pour rendre visite aux monastères situés à proximité, V.A. Urechia, *op. cit.*, III, p. 507 (Nicolas Mavroyeni, 1787) ; X/2, p. 18 (la princesse de Jean Georges Karadja, 1813) ; pp. 29-31 (Jean Georges Karadja, 1813) ; XII, pp. 496-497 (Alexandre Soutzo, 1819), etc. Voir aussi la description fournie par D.A. Papazoglu, *op. cit.*, pp. 91-98.

- 96 Pour saisir les différences par rapport au corporatisme urbain occidental il suffit de consulter l'article de R. Descimon, *Le corps de ville ...* déjà cité.
- 97 Voir, par exemple, Radu Greceanu, *op. cit.*, pp. 151-152 (installation d'Antim d'Ibérie, 1708) ; C. Dapontès, *op. cit.*, II, pp. 168-169 (installation du métropolite Néophyte en Valachie, 1738) ; Pseudo-Enache Kogălniceanu, *op. cit.*, pp. 97-98 (Gabriel Callimaki) ; *Gheorgachi ...*, p. 302 et suiv. ; I. Corfus, *Cronica meșteșugarului Ioan Dobrescu (1802-1830)*, S.M.I.M., VIII, 1966, p. 347 et suiv. ; *Însemnările Androneștilor*, éd. par I. Corfus, Bucarest, 1947, p. 39 et suiv. (l'installation de Denys de Buzău comme métropolite de Valachie, 1793), etc.
- 98 C. Dapontès, *op. cit.* II, p. 169 et suiv., le 26 nov. 1738. D'ailleurs, tout ce qui tient au caractère « public » de la cérémonie, y compris les cortèges, est préparé et géré par les fonctionnaires de l'Etat, sur l'ordre exprès du monarque, cf. *Gheorgachi*, *op. cit.*, pp. 301-304 ; V.A. Urechia, *op. cit.*, III, p. 520 (1787) ; X/ 1, pp. 11-12 ; XII, p. 34 (le cortège de l'évêque de Buzău, 1819) ; XIII, p. 23 (le métropolite, 1819) ; voir aussi Ghenadie Enăceanu, *Condica sântă a Mitropoliei Ungrovlahiei*, I, Bucarest, 1886, pp. 5-10 et suiv.
- 99 Voir surtout Del Chiaro, *op. cit.*, p. 100 et suiv. ; *Gheorgachi ...*, p. 288 et 294-296 ; C. Erbiceanu, « Material pentru completarea istoriei bisericești și naționale », B.O.R., XV, 9, 1891, pp. 701 et 704-705 ; pour des situations antérieures (XVII^e siècle), cf. Paul d'Alep, *Călători străini despre țările române*, collection éditée par Maria Holban, M.M. Alexandrescu-Dersca-Bulgaru, P. Cernovodeanu et alii, VI, 1976, VI, p. 109 et suiv. ; Marco Bandini, *Călători străini ...*, V, pp. 337-340 et notre étude, « Sărbătoare publică și propagandă ... ».
- 100 J. Delumeau souligne à juste titre la similitude entre l'organisation de la procession et la structure spatiale de l'église : la croix représente le sanctuaire, le clergé symbolise le chœur et le peuple figure la nef, *Rassurer et protéger ...*, p. 121.
- 101 Les sources sont nombreuses qui insistent sur la séparation entre l'intérieur, où le prince et ses proches assistent au service religieux, et l'extérieur, réservé au peuple ordinaire. La porte de l'église est gardée par les militaires qui marquent ainsi une frontière ferme entre le pouvoir et ses sujets, cf. R.G. Păun, « Sărbătoare publică și propagandă... », I, p. 32.
- 102 Cf. L. Dumont, *Homo hierarchicus. Le système des castes et ses implications*, Paris, 1966.
- 103 Cf. Del Chiaro, *op. cit.*, pp. 105-106 (la consécration de l'église Saint-Georges-Nouveau, pendant le règne de Constantin Brancovan). Pour sa part, De la Croix précise que, à l'occasion de la fête de l'Epiphanie, les participants dessinent une structure ovale derrière le métropolite et le prince, sur 5 colonnes : les officiers de justice, ceux qui détiennent des charges militaires, ceux qui ne possèdent pas d'offices, les marchands et

- l'armée, cf. *Călători străini ...*, VII, Bucarest, 1980, p. 264. Un siècle plus tard, la chronique rimée consacrée à la destitution du prince Alexandre C. Mourouzi offre la même perspective, cf. D. Simonescu, *Cronici și povestiri ...*, pp. 300-301.
- 104 Cf. *Gheorgachi*, pp. 299-301.
- 105 Il conviendrait de mentionner encore deux situations intéressantes et qui mériteraient des études spéciales : les visites des hauts hiérarques de l'Eglise œcuménique et la réception des ambassadeurs étrangers. Dans le premier cas, la ville fait figure de scène pour le spectacle du pouvoir chrétien, tandis que dans le second les disputes de préséance - surtout avec les émissaires du roi de Pologne - nous amènent à soutenir l'idée d'une confrontation symbolique dans une arène où le prince tient à montrer sa place prééminente.
- 106 Voir, par exemple, P. Guran, « Invention et translation de reliques – un cérémonial monarchique ? », *R.E.S.E.*, XXXVI, 1-4, 1998, pp. 195-231.
- 107 La procession était dirigée par le moine Cesarius de Xéropotamou, personne d'autre que le lettré Constantin Dapostès qui a laissé d'ailleurs une description de ce voyage balkanique, cf. son *Jardin des Grâces*, dans l'édition due à E. Legrand, *Bibliothèque Grecque vulgaire*, III, Paris, 1881, pp. 104-105 et suiv. ; voir aussi C. Erbiceanu, *BOR*, XI, 1, pp. 343-347 ; une partie des documents sont publiés (en résumé) par Fl. Marinescu, *Ποιμαντικά έγγραφα του Αγίου Όρους. Αρχείο Τερας Μονής Ξηροποτάμου*, I, Athènes, 1997, p. 271, doc. 354 ; p. 272, doc. 358, etc.
- 108 Ms. roum. 1194 BAR, f. 1, note marginale, cf. G. Ștrempel, *Catalogul manuscriselor românești din Biblioteca Academiei Române*, II, Bucarest, 1983, p. 273.
- 109 C. Dapontès, *Ephémérides ...*, II, Paris, 1881, p. 161, note 1 ; citation d'après le résumé tiré par l'éditeur de la *Vie* du Saint, publiée à Athènes en 1856.
- 110 Cf. Radu Popescu, *Istoriile domnilor...*, p. 247.
- 111 Les événements intervenus sur la route vers Bucarest nous restent inconnus. Nous connaissons en revanche le déroulement de la procession dans la ville, grâce à un document princier de donation qui remercie Dieu et les moines de Bistrița, cf. Al. Lapedatu, « O procesiune religioasă în București la 1765 », *B.O.R.*, XXVIII, 1, 1904, p. 60 ; G. D. Florescu, « Drumul urmat de procesiunea religioasă a moaștelor Sfântului Grigore în București la 1765 », *Bucureștii Vechi*, I-V, 1930-1934, Bucarest, 1935, pp. 113-117. Voir aussi le ms. roum. 1156 BAR, f. 141, « L'entrée de saint Grégoire à Bucarest », 1765, le 27 avril, cf. Florica Moisil, G. Ștrempel, L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor românești*, IV, (1062-1380), Bucarest, 1967.
- 112 Le monarque ordonne aux prêtres de dire des litanies dans toutes les églises du pays, Pseudo-Enache Kogălniceanu, *op. cit.*, pp. 38-39. Les mêmes mesures sont ordonnées par Alexandre C. Mourouzi en 1794, V.A.

- Urechia, « Documente inedite din domnia lui Al. C. Moruzi, 1793-1796 », *A.A.R.M.S.I.*, II^{ème} série, tome XV, 1895, pp. 30-31, 1794, le 13 mars.
- 113 V.A. Urechia, *Istoria Românilor*, VIII, p. 318.
- 114 « A chemat bătrânul și bunul părinte al țării,. Grigorie Ghica, pe cuviosul și sfântul Mitropolit Grigorie și l-a poftit ca să scoată pe sfântul într-o întinsă și îndelungă procesiune », D.A. Pappazoglu, *op. cit.*, p. 154.
- 115 Il s'agit d'une action destinée à combattre l'épidémie de choléra qui sévissait dans le pays, *Ibidem*, p. 159.
- 116 Le chef de saint Bessarion montra aussi ses vertus miraculeuses contre les sauterelles, qui furent jetées dans le Danube, après avoir dévoré les plantes, les feuilles et les arbres, cf. « Șapte mănăstiri cu averea lor proprie », *B.O.R.*, XXVIII, 3, 1904, p. 319.
- 117 Le prince veille au bon déroulement des opérations et ordonne que les terres, les maisons, et les hommes, soient aspergées d'eau bénite et que les services divins soient rigoureusement observés, cf. V.A. Urechia, « Documente inedite ... Moruzi », p. 737, doc. de 1793, le 13 mars ; D. Eclesiarhul, *op. cit.*, p. 59. Parfois c'est le métropolitite qui gère la situation ; en 1815, Veniamin Costaki impose une semaine de jeûne au peuple de Moldavie et établit un vrai « programme » de prières dans toutes les églises pour chasser la peste qui frappa le pays après le départ des troupes russes, C. Erbiceanu, « Note asupra istoriei bisericești a Românilor pentru secolul al XIX-lea », *B.O.R.*, XXVIII, 4, 1904, p. 381.
- 118 N. Stoicescu, *Repertoriul ... București*, pp. 138-139 et 206-207. Le même prince accorda à deux reprises, en 1793 (le 4 mai) et 1795 (le 6 août), des donations au monastère de Doussikou, en Thessalie, dont le patron était justement saint Bessarion, en signe de gratitude pour son action contre la peste, V.A. Urechia, « Documente inedite ... Moruzi », pp. 240-241.
- 119 Voir les exemples donnés par S. S. Duicu, « La châsse à reliquaires de la cathédrale métropolitaine St Démètre de Craiova », *R.E.S.E.E.*, XXXVI, 1-4, 1998, pp. 173-195.
- 120 Voir les conclusions d'Emanuela Popescu-Mihuț, « Ideologie politică și propagandă în actele cancelariilor domnești din Țările Române », dans Al. Duțu (coord.), *Sud-Estul european în vremea Revoluției Franceze. Stări de spirit, reacții, confluențe*, Bucarest, 1994, pp. 73-99.
- 121 D. A. Pappazoglu, *op. cit.*, p. 160. Il s'agit d'un culte qui connut un essor remarquable dans les Balkans à la fin du XVIII^e siècle, voir le travail essentiel de D. Medaković, « Богородица живоносни источник у српској уметности », *ZRVI*, V, 1958, et, plus récemment, Mirjana Tatić-Djurić, « Image et message de la Theotokos « Source-de-vie », *Bulletin de l'AIÉSEE*, XIX-XXIII, 1-2, 193, pp. 31-47 ; A. Popović, « Богородица ΖΩΟΔΟΧΟΣ ΠΗΓΗ : Од Мајке Богова до Мајке Божје » dans L. Maksimović, Ninoslava Radošević, Ema Radulović (éds.), *Третња југословенска конференција бизантинолога*, Belgrade-Kruševač, 2002, pp. 107-119.

- 122 La meilleure analyse de la révolte de Vladimirescu reste, à notre avis, celle d'Andrei Oțetea, *Tudor Vladimirescu și mișcarea ȃteristă în Țările Românești*, Bucarest, 1945 ; voir aussi Dan Berindei, *Revoluția română din 1821*, Bucarest, 1991.
- 123 Tudor est accompagné par une vraie armée, presque 5000 hommes selon certaines sources, cf. A. Oțetea, *op. cit.*, p. 260 et suiv. Les sources disponibles sont groupées et publiées pour la plupart dans les cinq volumes *Documente privind istoria României. Răscoala din 1821*, Bucarest, 1959-1962 (les sources narratives sont éditées dans le V^{ème} volume).
- 124 Dionisie Eclesiarhul, *op. cit.*, p. 46.
- 125 C'est une formule à valeur quasi-constitutionnelle dans les Pays roumains, à partir du XVII^e siècle, tout au moins, et dont l'histoire mérite d'être reconstituée. Les recherches menées actuellement par Mme Emanuela Popescu-Mihut apporteront sans doute des éléments essentiels à ce dossier ; voir, pour comparer, l'excellent travail de Hans Hattenhauer, « Das Herz des Königs in der Hand Gottes », *ZRG* (Kann. Abt.), 98, 1981.
- 126 Gérard Sabatier montre la dialectique de l'imagerie du pouvoir qui « relève d'une stratégie de la communication très précise » et qui « tente de persuader de la nature autre de l'émetteur » par rapport au récepteur, *op. cit.*, p. 412.
- 127 Voir, parmi les nombreux témoignages contemporains, *Jalnica cântare a lui Zilot*, in *Zilot Românul* (Ștefan Fănuță), *Opere complete*, édition, étude introductive, note et commentaires par M.-D. Ciucă, Bucarest, 1996, pp. 152-155 ; D. Berindei, *op. cit.*, pp. 136 et 160-163.
- 128 Selon le témoignage d'Ioan Dobrescu, il se fait couronner pendant la Semaine Sainte, après les Pâques, I. Corfus, *Cronica meșteșugarului Ioan Dobrescu ...* ; voir aussi D. Berindei, *op. cit.*, p. 163. A l'entrée dans la capitale, il est accompagné par un prêtre la croix à la main.
- 129 Cf. S.N. Eisenstadt, *op. cit.*, p. XXI : « the test of any great charismatic leader lies not only in his ability to create a single event or great movement, but also in his ability to leave a continuous impact on an institutional structure ».
- 130 Cf. *Jalnica cântare a lui Zilot*, édition citée, p. 163 ; le cortège est décrit par le consul autrichien Kreuchely, cf. *Hurmuzaki*, X, pp. 181-183. Ioan Dârzeanu date l'entrée du prince le 27 septembre, cf. *D. I. R. Răscoala de la 1821*, V, p. 154.
- 131 Cf. Cătălina Velculescu, « Legende din pictura murală (Eustatie Plachida, Mihail) », dans son recueil *Între scriere și oralitate*, Bucarest, 1988, pp. 31 et suiv.
- 132 I. Corfus, « Cronica meșteșugarului Ioan Dobrescu ... », pp. 309-403, voir aussi Ioan Dârzeanu, *loc. cit.*, p. 154.



VLAD BEDROS

Né en 1979, à Bucarest

Doctorant, Université Nationale des Arts – Bucarest

Thèse : *Iconographie de l'abside dans les églises de Moldavie*

Assistant universitaire, Département d'Histoire et Théorie de l'Art,
Université Nationale des Arts, Bucarest

Assistent de recherche collaborateur, Institut d'Histoire de l'Art « G. Oprescu »

Bourse d'études, Université de Ioannina (2003)

Articles sur la civilisation médiévale roumaine

Participation aux projets de recherche sur l'iconographie médiévale roumaine

ICONOGRAPHIE ET LITURGIE. LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DE L'ABSIDE DANS QUELQUES MONUMENTS MOLDAVES

Cette étude propose une lecture de l'iconographie de cinq sanctuaires moldaves décorés à la fin du XV^e siècle et au début du siècle suivant, par le biais de l'empreinte liturgique sur les choix des thèmes. La description des programmes et leur analyse est précédée d'un aperçu de l'histoire des commentaires liturgiques – principale source de l'interprétation des sacrements de l'Eglise – dans les derniers siècles de Byzance et par une présentation sommaire des conditions historiques et culturelles de l'essor de l'activité artistique en Moldavie pendant la seconde moitié du XV^e siècle. L'analyse tâchera de prouver que non seulement les images traditionnelles du décor de l'abside, dont la signification ecclésiale et sacramentelle est connue, mais encore une des additions les plus originales à ce tronc commun (hérité de Byzance), le « glissement » des scènes du cycle de la Passion dans le sanctuaire, renferme un fécond sens liturgique.

L'eucharistie a constitué le mystère central dans la vie de l'Eglise dès les premiers siècles, offrant la communion réelle avec le Corps et le Sang du Christ. En Orient, ce réalisme eucharistique, contredit seulement par les adeptes de quelques hérésies¹, trouve deux expressions théologiques ; la plupart des Pères des IV^e et V^e siècle ont formulé une vision réaliste, proche de la direction ambrosienne², tandis que des influences platoniciennes se retrouvent dans la théologie d'Origène³, Evagre et Pseudo-Denys, les approchant ainsi du spiritualisme augustinien⁴. Ce développement a engendré des commentaires qui ont remplacé les catéchèses sacramentelles ; si la catéchèse prend comme point de départ les mystères bibliques qui sont les types de l'eucharistie, la mystagogie propose une méditation sur les textes et les actions rituelles de la liturgie,

en leur conférant une valeur égale aux récits bibliques en tant que sources de gnose⁵. Les commentaires liturgiques expliquent la liturgie comme un système de symboles offerts à la perception. La voix la plus autoritaire demeure celle de Pseudo-Denys, qui ne présente jamais l'eucharistie d'une manière formelle – communion avec le Corps et le Sang du Christ –, mais comme symbole de l'unification de l'âme avec Dieu⁶. Ce développement est symptomatique pour une Eglise qui n'est plus seulement « peuple de Dieu », mais mélangée à la société de l'Empire et soucieuse de protéger ses mystères de la « foule »⁷. Ce symbolisme eucharistique a provoqué une sérieuse dispute théologique – la seule, en effet, sur ce problème à Byzance, selon Meyendorff⁸ –, simultanée à la crise iconoclaste ; lors du concile iconoclaste de 754, l'empereur Constantin V avait soutenu la thèse selon laquelle les oblats eucharistiques consacrés constitueraient la seule image (*eikon*) ou type (*typos*) du Christ, institués par lui-même. Cette thèse fut réfutée par le concile œcuménique de Nicée II (787), où les défenseurs des images ont réitéré leurs arguments, amplement articulés dans leurs écrits polémiques, qui précisaient qu'après la consécration, ces offrandes ne représentent guère *une image*, mais *la vérité* du Corps et du Sang du Seigneur⁹.

Une nouvelle controverse sur ce thème se déclencha toutefois au XII^e siècle sous les Comnènes, dans 'le contexte de l'essor de la philosophie antique – jamais réellement oubliée à Byzance –, qui encourageait une analyse rationaliste du dogme. Sotérichos Panteugenos¹⁰, diacre de la Grande Eglise et candidat au siège patriarcal d'Antioche, avec l'appui d'Eustache, métropolite de Dyrrachion et quelques autres théologiens, affirmait que dans la liturgie le Christ est immolé en tant que représentation (*phantastikôs*) ou image (*eikonikôs*), d'une manière symbolique (*symbolikôs*), car le sacrifice est offert par le Fils *au Père et au Saint Esprit seulement*; ses allégations ont été condamnées (en 1156 et 1157), et le réalisme eucharistique souligné de nouveau, par la définition de la liturgie – offerte à *la Trinité entière* – comme identique au sacrifice sur la Croix¹¹.

Mais la dispute fut ravivée vers la fin du siècle par les écrits de Michel Glykas¹², qui commentait la nature des espèces consacrées, la considérant corruptible dans l'intervalle qui suit leur consécration jusqu'à la communion, mais incorruptible dès qu'elles pénètrent le corps du communiant ; de plus, le Seigneur ne serait pas présent tout entier dans chaque fragment offert dans la communion, mais proportionnellement aux dimensions des fragments offerts. Ces propos étaient copieusement étayés

par des passages empruntés aux Pères – surtout à Saint Jean Chrysostome – interprétés au sens littéral. La théorie de Glykas fut rejetée par la plupart des théologiens, mais le patriarche Georges Xiphilinos (1191-1198) l'agréait ; son successeur, Jean X Kamateros (1198-1206) la favorisait 'de manière ouverte. Ses adversaires convainquirent l'empereur Alexis III de convoquer un concile – dont les actes sont, malheureusement, perdus – où, bien que la majorité des évêques et l'empereur même ne consentissent guerre à l'idée d'une nature corruptible des espèces, Glykas apporta de nouveaux arguments. La dispute n'était donc pas tranchée, et la seule décision fut un moratoire sur ce problème ; la prise de Constantinople en 1204 mit fin à la querelle, et, après un court regain de la dispute sous Théodore Laskaris, la position de Glykas fut condamnée – les théologiens de l'époque avançant l'argument scolastique des accidents.

Les deux controverses eucharistiques du XII^e siècle n'ont pas marqué des crises profondes dans l'Eglise, ce qui montre que dans la période moyenne et tardive de l'Empire Byzantin, comme dans le premier millénaire de son existence, la théologie eucharistique gardait comme impératif la défense du réalisme traditionnel contre les interprétations purement symboliques ou les exagérations de ce réalisme¹³.

La dernière étape de la synthèse liturgique byzantine¹⁴ est marquée par l'essor de l'hesychasme, dont la mystique se fonde sur l'expérience sacramentelle de la présence divine, présence tellement réelle qu'elle puisse être reconnue dans une lumière visible. Les différends des théologiens sur le problème de cette expérience directe ont évidemment influencé leur vision de la liturgie et de l'eucharistie. D'une part, les théologiens qui voyaient la fidélité à l'Orthodoxie dans un formalisme conservateur, tel Grégoire Akyndinos, adversaire de Grégoire Palamas – mais sans subir d'influences latines –, d'autre part les hésychastes qui proposent une synthèse organique des formules patristiques, opposés à une nouvelle vague de spiritualisme platonisant nourrie par l'humanisme byzantin de l'époque paléologue¹⁵. Le dessein de ces derniers était de réinterpréter la théologie liturgique, fondée sur le mystère Pascal du Christ, partant de sa *kénose* par l'Incarnation, Passion et Crucifiement, à travers son exaltation par sa Résurrection, son Ascension et son siège à la droite du Père, jusqu'à sa glorification finale dans la Liturgie céleste de l'Agneau, avec les anges et les saints devant le trône du Dieu, étapes de la providence divine qui forment une réalité permanente représentée en images et réactualisée dans le rituel¹⁶. Rien dans l'action ou l'existence

de Jésus ne fait partie du passé, sauf sa manifestation dans l'histoire ; c'est donc lui le protagoniste de la liturgie céleste-terrestre de l'Eglise, qui prie « c'est toi qui offres et qui es offert, toi qui reçois et qui es distribué, ô Christ notre Dieu¹⁷ ». Le rituel ne constitue pas seulement une *représentation* mais bien une *re-présentation*, à travers des symboles, du salut apporté par le Christ, qui est devenu le Grand-Prêtre conduisant la liturgie de la communauté des saints¹⁸, « car le Christ n'est pas entré dans un sanctuaire fait par la main, copie du véritable, mais dans le ciel lui-même, afin de paraître maintenant pour nous en face de Dieu. » (Heb 9 : 27). Selon Robert Taft, « le chant de gloire de l'Eglise n'est que l'icône, la réflexion – dans le sens du *mystère* chez Saint Paul, apparence visible qui supporte la réalité qu'elle représente – de la liturgie céleste du Seigneur ressuscité devant le trône de Dieu. Elle est ainsi une participation toujours actuelle, vibrante, au rituel céleste du Fils de Dieu¹⁹ ».

Il faut aussi préciser qu'au cours de cette dernière étape de la synthèse byzantine, le culte reçoit une forte empreinte monastique, de plus en plus active après la victoire monacale de 843 sur l'iconoclasme. Les splendeurs du rite urbain, basilical, furent comprimées dans les étroites églises conventuelles, et même le clergé de la Grande Eglise ne put plus restaurer son rite complexe après la reprise de Constantinople en 1261. Les imposantes processions de l'introït sont remplacées par des sorties des officiants au-deçà du sanctuaire, et le service divin se déroule seulement à l'intérieur de l'église, ce qui amplifie le besoin d'interprétation symbolique, au fur et à mesure que des rites pratiques perdent leurs fonctions mais subsistent dans des formes abrégées²⁰.

Dans cette ambiance liturgique transformée, l'expression théologique classique de la nouvelle synthèse se trouve dans les œuvres de Nicolas Cabasilas²¹, mystique et humaniste, qui redirige la théologie liturgique vers son noyau, loin de l'allégorisme des nombreux commentaires antérieurs. Combinant la spiritualité hésychaste et l'humanisme chrétien, ses traités ne proposent guère des interprétations extérieures aux structures et significations des rites et ne remplacent jamais la participation sacramentelle par la contemplation, qui ne constitue que son prélude. La liturgie est vue comme possibilité de la sanctification du fidèle, qui reçoit le pardon des péchés et l'héritage du royaume par la communion sacramentelle, tout autre rite – antiphones, lectures, prières, chants – n'étant que des moyens conduisant vers le mystère central et, à un autre niveau de signification, lui aussi sanctifiant, des représentations des

événements de l'histoire du salut, destinées à provoquer une réponse de la foi. Il ne s'agirait donc pas d'un simple spectacle, ni d'un abstrus système de symboles, mais d'un sain réalisme, nourri par la piété populaire, qui ne réprime aucun gnosticisme élevé, adressé à une élite spirituelle.

Contemporain de Cabasilas, le Saint métropolite Siméon de Thessalonique fut un des plus influents théologiens palamites au début du XV^e siècle, dont les écrits liturgiques se distinguent par l'abondance d'explications et la variété des sources, dans l'effort de dresser un répertoire des interprétations agréées par l'Eglise, montrant un souci de fidélité envers la tradition qu'il connut, ce 'qui lui a assuré un large prestige. Le mérite du métropolite Siméon est celui de formuler une liturgie fondée sur la théologie palamite des énergies, complétant ainsi l'œuvre de son antécédent dans la chaire métropolitaine, qui n'avait pas développé ses thèses dans cette direction. Sa théologie eucharistique peut être résumée comme « présentation » de la réalité eucharistique – l'action divine de salut interprétée par le biais des énergies incréées – accessible aux croyants par le Christ, dans l'eucharistie même et, *mutatis mutandis*, dans tous les autres mystères²².

Les différentes interprétations du mystère eucharistique ont eu chacune sa portée dans l'articulation du décor des églises, qui, oblitérant la distinction entre architecture et décoration, était en effet conçu comme illustration de la vision chrétienne, pour abriter la communauté rassemblée dans la liturgie ; c'est la liturgie même qui offre l'interprétation de ces images car, sans elle, tout programme iconographique n'est plus un « cocon symbolique », mais une coquille vide. La représentation peinte et l'explication du service divin sont deux aspects entremêlés de la vie religieuse, également fondés dans la théologie liturgique, qui a toujours souligné que la grâce descend des cieux (figurés par le sanctuaire et le service qu'y se déroule) dans le monde (figuré par le naos), tandis que le service d'autour de l'autel monte vers le trône divin, pour être retourné comme don de l'Esprit²³. Bien que la liturgie et l'iconographie aient une portée symbolique, cela ne les rend pas allégoriques, métaphoriques ou abstraites, surtout pas dans la période moyenne et tardive de Byzance, quand liturgie et iconographie se dirigent ensemble du symbolique vers le narratif et le concret²⁴.

Si au début l'art byzantin proposait une analogie de la cour céleste et impériale, moyennant un répertoire triomphal et apocalyptique hérité de l'Antiquité²⁵, au fur et à mesure que l'Eglise a développé un cérémonial propre, la liturgie est devenue la principale source d'inspiration, surtout pour l'iconographie de l'abside, dont le décor a toujours gardé une

thématique christologique, sous deux aspects : présence et autorité²⁶. Après le X^e siècle, avec l'essor de la liturgie dans la tradition culturelle et sociale à Byzance, attestée par des réformes liturgiques, la vie religieuse est centrée sur le problème de la présence du Christ dans les espèces consacrées, ce qui rend l'abside lieu de l'exaltation de l'eucharistie ; l'iconographie fait écho à ce phénomène par l'importance accrue des représentations des évêques (le prêtre qui consacre les offrandes eucharistiques remplaçant les visionnaires) et par l'accent mis sur l'institution de l'eucharistie lors de la Cène : à partir du XI^e siècle la Communion des Apôtres ne manque pas dans le décor absidal²⁷. Un type de décor se stabilise déjà – la Vierge et l'Enfant dans la calotte, avec la Communion des Apôtres, plus bas, et finalement des évêques vus de face, relevant au début du genre commémoratif²⁸. Au XII^e siècle leurs silhouettes s'animent ; inclinés vers le milieu de l'abside, ils portent des rouleaux avec des inscriptions liturgiques, représentation typologique de leur participation à l'action déroulée dans l'abside. Des images placées dans l'axe du sanctuaire nuancent cette composition, reléguant les évêques célébrants à un rôle secondaire et mettant l'accent sur l'expression de la vision officielle de la christologie orthodoxe²⁹. A Nerezi (1164), les évêques se prosternent vers une représentation de l'Hetimasia, avec la Colombe de l'Esprit, ce qui fait de cette représentation un symbole de la Trinité³⁰ ; plus tard, à Kurbinovo (1191), l'image centrale est un autel avec la patène où repose le Christ adulte ; cette illustration du sacrifice eucharistique deviendra désormais traditionnelle, mais le Christ sera habituellement représenté comme enfant. De telles images évoquent les disputes christologiques du XII^e siècle concernant la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie et le sens de l'offrande liturgique – adressée, selon les théologiens orthodoxes, à la Trinité entière (voir *supra*). L'art religieux byzantin s'éloigne ainsi des modèles impériaux, rattachant la mission de l'Eglise à son fondateur et concentrant le programme de l'abside sur la communion avec le Christ dans l'Eucharistie et sur sa présence dans sa création. Les thèmes dominants, bien anciens, ont été redécouverts sous la pression des mystagogies liturgiques, favorisant un renouveau iconographique pouvant affirmer avec toute autorité la vision christologique officielle³¹, par une « rédaction liturgique » probablement liée aux milieux théologiques constantinopolitains dans la seconde moitié du XI^e siècle, après le schisme de 1054³².

Voilà l'héritage liturgique et artistique – qu'on peut traiter comme deux phénomènes intimement liés, également fondés dans la théologie

sacramentelle de l'Eglise – qui fut repris dans la seconde moitié du XIV^e siècle par la Moldavie. Le vrai essor d'une école moldave de peinture murale a toujours été lié au règne d'Etienne le Grand, *voivode* du pays entre 1547 et 1504³³. Bien que des vestiges des décoration monumentales – 'nous dirions plutôt des débris – aient été retrouvés lors de fouilles archéologiques au cours des dernières décennies³⁴, une histoire de la peinture murale moldave avant la fin du XV^e siècle – quand le patronage artistique princier se dirige vers l'édification et la décoration de nombreuses églises – reste encore une question ouverte de l'histoire de l'art médiéval roumain. L'héritage byzantin qui nourrit la culture moldave dès la fondation du pays, vers le milieu du XIV^e siècle, ne fait aucun doute, mais les sources par lesquelles cet héritage fut acquis font encore l'objet de disputes. Si les liens directs avec la Byzance crépusculaire ont été questionnés avec beaucoup de scepticisme, il y a déjà cinquante ans, par Alexandru Elian³⁵, les influences indirectes, par 'l'intermédiaire des pays balkaniques, bien que partiellement éclaircies, demeurent certaines³⁶ ; la possibilité d'une série de relations directes a toutefois été réévaluée dans des recherches plus récentes³⁷.

Il faut néanmoins préciser que l'empreinte byzantine fut interprétée d'une manière très libre et associée aux influences occidentales, assez fréquentes dans cette province de l'art post-byzantin qui a entretenu d'étroites relations avec le royaume Hongrois, la principauté de Transylvanie et la Pologne.

« Pour la Moldavie, l'influence byzantine se résume surtout – à défaut de contacts directs plus riches et plus prolongés – à la réception et au dépouillement d'un prestigieux style de culture, le style byzantin [...]. Les conditions de l'essor du jeune Etat moldave lui ont facilité [...] l'émancipation de la domination d'un seul milieu culturel et lui ont donné la chance de créer un art qui porte le sceau d'une vigoureuse originalité³⁸. »

De plus, l'analyse de la culture littéraire de 'la période du règne d'Etienne le Grand révèle des particularités qui la séparent de la période antérieure, parallèle aux dernières années de Byzance, marquée par un goût strictement médiéval, monacal et byzantinisant ; après cette vague d'influence bulgare (par les copies des œuvres d'Euthyme de Tŭrnovo et de ses disciples), dominée par de nombreux miscellanées qui dévoilent assez souvent un esprit hésychaste, l'activité littéraire sous Etienne le

Grand semble se rattacher plutôt à une culture chrétienne pour laquelle Byzance n'était qu'un intermédiaire. Cette éclipse de l'influence byzantine s'explique par les difficultés d'ordre politique et religieux qui ont suivi le concile de Ferrara-Florence et qui ont amené la Moldavie à rompre ses relations avec la Patriarcat Œcuménique et s'orienter vers les centres ecclésiastiques anti-unionistes balkaniques, Peć et Ohrid³⁹.

Dans ce contexte, les similitudes stylistiques et iconographiques des peintures murales moldaves avec les décorations monumentales balkaniques ne surprennent plus. Des savants grecs, parmi lesquels Miltiadis-Miltos Garidis⁴⁰, ont essayé de corréler l'essor de la peinture murale moldave vers la fin du XV^e siècle avec l'activité des peintres balkaniques qui ont travaillé dans la région centrale de la péninsule après la chute de Byzance. Les résultats de la comparaison des schèmes compositionnels et de quelques détails iconographiques, surtout dans le vocabulaire décoratif et le répertoire scénographique – vêtements, éléments de mobilier etc. – offrent quelques indices qui peuvent encourager des recherches plus nuancées, mais aucune conclusion définitive ne s'impose pour le moment, et surtout pas une subordination ancillaire de la peinture murale moldave aux ateliers balkaniques actifs aux Météores, à Treskavac ou Poganovo, bien qu'un peintre grec originaire de Trikkala – aux alentours des Météores, donc – ait été enseveli dans la chapelle d'une résidence voïvodale (église de Saint George à Hârlău) au début du XVI^e siècle⁴¹.

Une question sensible dans l'histoire de la peinture murale en Moldavie demeure celle de la datation précise de chaque ensemble, opération difficile vu que les inscriptions votives ne mentionnent que la date de l'achèvement de l'édifice ; en partant de ces dates et en les comparant avec d'autres informations fournies par les graphites et autres inscriptions, les tableaux votifs et les documents de l'époque, en faisant aussi appel parfois à la comparaison stylistique, les savants ont proposé plusieurs hypothèses, souvent divergentes⁴². Évidemment, une approche profitable demeure la datation relative, essayant plutôt d'établir un ordre que des moments fixes. Une telle entreprise reste particulièrement difficile jusqu'au parachèvement d'un répertoire iconographique exhaustif de ces monuments. La lecture de ces peintures murales se révèle toutefois problématique, vu que les travaux de restauration ne sont pas encore commencés dans tous les monuments. C'est la raison pour laquelle on se bornera à présenter cinq iconographies absidales : l'église conventuelle de la Saine Croix à Pătrăuți (1487), l'église conventuelle de Saint George à Voroneț (1488), la chapelle de la cour du

boyard Ioan Tăutu (logothète sous Etienne le Grand et ses successeurs) à Bălinești, sous le vocable de Saint Nicolas (1493), la chapelle de la cour voïvodale de Popăuți, sous le vocable de Saint Nicolas (1496), et l'église conventuelle de l'Ascension du Seigneur à Neamț (1497). Les datations mentionnées sont celles de la finalisation des travaux de construction ; selon Sorin Ulea, les décors peints suivent le même ordre⁴³, mais, comme on va essayer de le prouver, les choix iconographiques et la distribution des scènes semblent indiquer un autre rapport chronologique.

A Pătrăuți le schéma décoratif est des plus simples, en accord avec les dimensions réduites de l'édifice. La conque a perdu son décor peint, sauf les représentations des prophètes qui bordent sa limite vers le naos. Plus bas, dans l'axe, la Communion des Apôtres est illustrée dans deux scènes séparées par l'ouverture de la fenêtre, dont l'embrasure porte les images de deux anges-diacres. La Cène, au nord, et le Lavement des pieds, au sud, partagent le même registre. Les évêques célébrants occupent le registre inférieur, convergeant vers une représentation du Christ enfant dans une patène partiellement couverte d'un corporal, flanquée par deux séraphins. Dans une niche du mur sud se trouve une représentation de Saint Jean Baptiste-Ange du désert. Les images de l'arc triomphal son malheureusement très peu lisibles ; du côté nord, au même niveau que la Cène, on devine l'illustration d'un épisode de la Passion : Jésus emmené au jugement.

Les dimensions plus amples de l'église de Voroneț permettent un système décoratif plus riche : sous la représentation traditionnelle de la Vierge avec l'Enfant flanquée de quatre archanges – tradition de l'iconographie moldave –, jusqu'au registre de la Communion des apôtres, s'interpose un registre supplémentaire, avec des séraphins⁴⁴. La Communion est toujours séparée en deux épisodes par l'embrasure de la fenêtre, qui accueille la représentation du Christ sur la patène voilé par un corporal et assisté par deux anges-diacres. La Cène et le Lavement des pieds se font face, flanquant la Communion. L'arc triomphal contient deux séquences : des prophètes portant des attributs de la Vierge, bordant la conque, suivis par d'autres prophètes portant des rouleaux, convergeant vers un médaillon avec l'Agneau apocalyptique. Plus bas, sous les prophètes de l'Incarnation, sont représentés les saints Côme et Damien, et sous les médaillons des prophètes flanquant l'Agneau, la Dormition de la Vierge (au nord) et la Pentecôte (au sud).

La haute et profonde abside de Bălinești se distingue par la multiplication des registres. Les séraphins au dessous de la Vierge sont remplacés par

des prophètes portant les attributs, ce haut registre continuant avec la Nativité du Seigneur, vers le nord, et la Présentation au Temple, vers le sud. La Communion, avec ses deux volets encadrant l'embrasure de la fenêtre, est flanquée par la Cène et le Lavement des pieds, mais cette fois d'autres images suivent : la prière de Jésus dans le jardin de Gethsémani et l'Arrestation continuent l'épisode du Lavement des pieds vers le sud, tandis que la représentation du tombeau scellé, gardé par les soldats, et l'Anastasis précèdent, au nord, la Cène. La vaste embrasure porte, dans la partie supérieure, la représentation du Christ dans la patène, sur un autel, avec le calice et l'Evangile, flanqué par deux anges diacres et deux saints diacres ; plus bas, deux autres saints diacres, Roman et Etienne, vénèrent le Christ. La série d'évêques célébrants est complétée, au nord, par la niche de la prothèse, avec une représentation du Christ dans le tombeau ; le sacrifice d'Abraham flanque cette niche du côté gauche. Sur l'arc triomphal, la généalogie du Christ est illustrée d'une manière qui rappelle une particularité iconographique de la tour-lanterne de Voronet⁴⁵.

Bien qu'aussi assez ample, l'abside de Popăuți semble plutôt « conservatoire », avec son décor laconique : le registre des séraphins réapparaît, suivi, plus bas, par la Communion qui, ici, « glisse » dans l'embrasure de la fenêtre. Cène et Lavement des pieds ne s'affrontent plus sur les parois nord et sud, mais se succèdent vers le sud, après la Communion sous l'espèce du vin ; de plus, cette succession est en frise, continuant directement avec la Prière au jardin et les autres épisodes de la Passion, qui suivent dans le naos. Le déroulement en frise de ce cycle apparaît aussi à Bălinești, mais seulement dans le naos. La frise retourne dans l'abside, où, du côté sud, le Thrène et l'Anastasis précèdent la Communion sous l'espèce du pain. La peinture est totalement abîmée dans la partie inférieure de la fenêtre, on ignore donc quelle fut l'image vers laquelle convergeaient les évêques célébrants. La bordure de la conque est occupée par des séraphins flanquant un médaillon avec une silhouette féminine orante inscrite dans une étoile à huit rayons – qui, par la similitude de cette représentation avec celle de Probota, où l'inscription est encore visible, doit être Sainte Anne⁴⁶ –, tandis que sur l'arc triomphal sont représentés deux séries de prophètes, les premiers orientés vers la Vierge de la conque, les autres inscrits dans des médaillons.

Finalement, à Neamț le programme est encore plus traditionnel, avec le registre de séraphins interposé entre la Vierge de la conque et le registre de la Communion, flanqué par la Cène et le Lavement, comme dans les

premières absides décrites. Les évêques célébrants se dirigent vers un autel ; la destruction de la peinture autour de la fenêtre ne permet aucun détail supplémentaire. Mais l'intérêt de ce programme demeure dans la zone occidentale de l'abside : au dessus des grandes niches qui abritent les pastophores, deux images complètent l'iconographie de l'espace, la Transfiguration au nord et la Nativité de la Vierge au sud. L'iconographie de l'arc triomphal est extrêmement amplifiée, englobant la bordure de la conque, où des évêques flanquent un médaillon avec l'Agneau, tandis que dans la région médiane les apôtres sont groupés autour d'un médaillon avec la Vierge orante et vers le naos les prophètes ont comme image centrale un médaillon avec l'Ancien des Jours ; les derniers deux médaillons sont entourés de séraphins.

De la comparaison de ces programmes se dégage un noyau commun, stabilisé déjà dans l'iconographie byzantine de l'abside dès la moitié du XII^e siècle, réunissant l'ample silhouette de la Vierge trônant avec le Christ Enfant dans ses bras, la Communion des apôtres et les évêques célébrants, tenant des rouleaux avec des fragments de prières empruntées au service divin, convergeant vers une représentation du sacrifice Eucharistique – le Christ enfant sur la patène partiellement couvert par le corporal, assisté par des anges (et saints diacres, à Bălinești) et, parfois, placé sur un autel ; le réalisme de cette illustration est accentué davantage par la placement de l'Evangile et du calice près de la patène. Des prophètes de l'Incarnation sont placés autour de la Vierge, habituellement sur la bordure de la conque ou, à Bălinești, dans un registre inférieur. On notera quand même leur absence à Neamț. Des séraphins entourent l'image du Théotokos, dans un registre sous la conque (Voronet, Neamț) ou bien aussi sur sa bordure, à Popăuți, où ils encadrent un médaillon avec Sainte Anne.

En addition à ce tronc commun, on trouve la Cène et le Lavement des pieds, qui ne manquent 'dans aucun programme, et son placés, habituellement, comme deux volets encadrant la Communion, à l'exception de Popăuți, où les deux représentations se succèdent en frise vers le sud. D'autres épisodes du cycle de la Passion du Christ sont représentés à Popăuți et Bălinești, ce dernier monument présentant la plus riche séquence : Lavement des pieds, Prière au jardin de Gethsémani et Arrestation, du coté sud, et le tombeau scellé et Anastasis, du coté nord ; à Popăuți le Thrène et l'Anastasis font face, du coté nord, à la Cène et au Lavement des Pieds, représentés au sud. De plus, ces images sont en effet le début et la conclusion respectivement du cycle de la Passion, qui se succède sans

césure dans le naos, l'unissant ainsi à l'abside ; le phénomène est le plus spectaculaire à Popăuți, où la frise coule sans aucune barrière, englobant même la Communion des apôtres. Malheureusement la démolition du mur occidental du naos, dans le but d'élargir l'espace intérieur, a définitivement détruit cette iconographie tellement originale.

Hormis ces représentations, d'autres images complètent les iconographies, couronnant les archivoltes des niches-pastophores : à Voroneț, Saints Côme et Damian et à Neamț la Transfiguration et la Nativité de la Vierge ; à Bălinești, vu la disposition architecturale particulière de l'église, dépourvue de niches amples dans le sanctuaire, la Présentation au Temple, du coté sud, et la Nativité du Seigneur, du coté nord, demeurent apparemment isolés dans un registre au dessus du cycle de la Passion.

L'iconographie de l'arc triomphal varie entre des formules très simples, tel le choix de Voroneț, où des prophètes entourent un médaillon avec l'Agneau, et le monumental dépouillement de Neamț, avec ses trois séries de saints, groupés autour des médaillons centraux : prophètes et Ancien des Jours, apôtres et Vierge de l'Incarnation, évêques et Agneau. Un choix particulier demeure celui de Bălinești, avec ses quatre images illustrant la Généalogie du Christ selon le Prologue de l'Evangile de Mathieu. Cette iconographie de l'Incarnation, ici dans une perspective typologique, fait écho à la représentation de Sainte Anne vénérée par des forces angéliques à Popăuți – et, plus tard, à Probota – comme mère de la Théotokos.

Les articulations et les différents degrés de complexité de ces programmes semblent désigner Pătrăuți et Voroneț comme variantes anciennes et Popăuți et Bălinești comme visions innovatrices, par la fusion de la nef et de l'abside à travers le cycle de la Passion, tandis que Neamț, avec son bēma « archaïsant » et son audacieux arc triomphal demeure difficile à dater par rapport à ces groupages. Si l'antériorité de Pătrăuți à Voroneț est déjà agréée dans l'historiographie de l'art roumaine, la chronologie relative de Popăuți et Bălinești pose encore problème. Vu que c'est à Popăuți que La Cène et le Lavement des pieds se déroulent en frise comme prologue de la Passion et, de plus, que cette frise de la Passion se déploie librement du sanctuaire au naos, on peut envisager ce programme comme parachèvement d'une tendance manifestée *in nuce* à Bălinești, où la Passion est représentée en frise seulement dans le naos, tandis que dans l'autel le prologue et l'épilogue du cycle se composent de plusieurs scènes séparées par les traditionnelles bandes rouges, Cène et Lavement des pieds encadrant la Communion. Ce serait par ailleurs

une innovation iconographique de plus à paraître dans la chapelle d'un boyard, pour être reprise dans une chapelle de cour voïvodale ; Popăuți et Bălinești sont aussi les premiers ensembles moldaves où les Conciles œcuméniques soient illustrés dans le narthex. D'autres indices semblent indiquer plutôt l'antériorité du décor de Popăuți⁴⁷. Il serait toutefois trop audacieux de proposer une datation par le biais des programmes iconographiques et, de plus, moyennant l'analyse d'un seul espace. Les dimensions fort variées des églises et la coexistence de plusieurs modèles ont évidemment influencé les choix des iconographies.

Si on analyse les éléments de ces programmes, leur empreinte liturgique devient de plus en plus évidente. En effet, même la représentation de la Vierge portant l'Enfant comme reine des anges renvoie aux thèmes de méditation sur l'eucharistie, fréquents dans la littérature d'édification spirituelle en Orient dès la période patristique⁴⁸, qui soulignent la figure de la Vierge comme modèle chrétien – même dans la participation à la Communion – et interprètent son acceptation du Saint Esprit lors de son Annonciation comme type de l'épiclèse (surtout dans les milieux syriaques⁴⁹, orientaux où orthodoxes également, mais dans bien des sources grecques et latines aussi⁵⁰). Le parallélisme réside dans le fait que l'Eucharistie fournit une relation réelle entre le monde matériel et le monde céleste, mise en œuvre par l'Esprit Saint lors de l'épiclèse ; par « l'œil de la foi » (lui même un don divin) l'homme aperçoit ce changement, qui devient un paradigme de la sanctification du monde, par l'acceptation de l'œuvre de l'Esprit. Cette coopération, cette réceptivité sont parfaitement illustrées par la Vierge au moment de l'Annonciation. La complémentarité est évidente : l'Esprit demande l'acceptation de la Vierge, tandis que le prêtre célébrant invoque l'Esprit ; chaque liturgie demande aux fidèles qu'ils fassent leur la réponse de la Vierge. De plus, la Vierge comme point nodal entre Dieu et hommes dans l'Incarnation est un type pour les sacrements, dans lesquels cette union se réactualise ; ils contiennent l'œuvre de l'Esprit, et, si la réponse de la foi accepte cette œuvre, ils peuvent « engendrer le Christ » dans le cœur de chaque communiant, comme l'affirme avec audace et lyrisme Saint Siméon le Nouveau Théologien⁵¹. La Vierge serait donc image de l'Eglise, comme source des sacrements, et modèle de coopération avec l'Esprit pour chaque fidèle ; son rôle est historique et eschatologique simultanément, car elle a engendré Dieu dans l'histoire et, dans les cieux, elle représente déjà la nature humaine restaurée à sa propre relation avec Dieu.

La Communion des apôtres et les évêques célébrants sont les thèmes le plus étroitement liés au sacrifice eucharistique⁵². La première image a une histoire respectable, qui remonte au VI^e siècle quand cette interprétation liturgique le la Cène fut probablement forgée. Elle était utilisée au IX^e siècle dans les psautiers, illustrant les Psaumes 109 / 110, 4 « Tu es sacrificateur pour toujours, à la manière de Melchisédek » et 33, 9 / 34, 8 « Sentez et voyez combien l'Éternel est bon »⁵³. Toutefois elle parut rarement dans la décoration monumentale du X^e siècle (dans la niche nord du sanctuaire de l'église rupestre du monastère de la Vierge Kaloritissa à Naxos⁵⁴ et dans la prothèse de l'église cappadocienne Kiliçlar kilise à Göreme⁵⁵) et de la première moitié du siècle suivant (dans l'abside de l'église Panagia ton Chalkeon à Thessalonique, 1028⁵⁶). Une telle rareté pourrait s'expliquer par la crainte de la thèse iconoclaste selon laquelle les espèces consacrées seraient les seules images acceptables du Christ. Après la décoration de l'église de Karabaş kilise à Soganlı⁵⁷ (1060-1061), où ce thème apparaît au dessus d'une traditionnelle « Majestas Domini », il devient fréquent dans les décors du sanctuaire et presque obligatoire après le XII^e siècle⁵⁸.

Avec les représentations des évêques célébrants, cette image offre une perspective ecclésiologique qui met l'accent sur l'Eglise céleste ou triomphante, dont l'Eglise terrestre n'est qu'un pâle reflet, exprimant ainsi une vision idéale et glorieuse, par le recours à l'analogie⁵⁹. Au fur et à mesure que les commentaires liturgiques, envisageant le mystère central de la liturgie eucharistique, l'oblation des espèces consacrées, s'imposent dans la littérature chrétienne, l'abside commence à être vue comme lieu où le Christ se manifeste aux hommes dans son existence la plus accessible, sacramentelle⁶⁰.

« ... L'Eglise byzantine ne néglige pas à manifester aux fidèles, sous la forme des images, le mystère de son existence. Ce mystère se résume dans la célébration eucharistique, car les créatures ont comme office principal le charge de louer Dieu. De même, l'unité de l'Eglise se résume dans la concélébration des saints évêques. Le Seigneur a montré, à l'occasion de son dernier repas avec ses disciples, la façon la plus parfaite de rendre cette louange à Dieu. L'action est reprise par des saints évêques ... Bien que la liturgie, telle qu'elle est célébrée sur la terre, pourvoie le modèle d'après lequel sont représentées les célébrations des apôtres, des évêques et des anges, elle ne figure jamais dans l'iconographie byzantine comme une action strictement terrestre⁶¹. »

Une question toujours disputée demeure celle du moment précis illustré par la procession des évêques⁶² : Grande Entrée, bénédiction de la proskomidè ou bien fraction et distribution du pain ; mais de telles réponses sont difficiles à démontrer, car même si l'artiste avait voulu *signaler* un moment de la liturgie, il n'aurait pas nécessairement voulu le *représenter* exactement. La clef réside dans la représentation du Christ dans l'axe de la composition, car le thème est lié au dogme de sa présence réelle dans la communion ; mais cette présence est elle-même soumise à des variations, la liturgie étant simultanément figure et réalité, et par conséquent la modalité de la présence du Seigneur dans les oblats changeante, depuis sa présence en figure dans le pain de la prothèse, jusqu'à sa présence réelle dans le pain consacré⁶³. Les premières illustrations du thème montraient un symbole plutôt qu'une image du Christ, tandis que plus tard il y eut une oscillation entre le Christ Enfant et le Christ Mort⁶⁴. Le choix final qui s'impose est celui du Christ Enfant, mais les raisons précises demeurent incertaines. Un texte célèbre de Pseudo-Cyrille de Jérusalem, datant du VI^e siècle⁶⁵, des anecdotes des milieux monacaux⁶⁶ et, surtout, l'essor du rite de la prothèse, dont la symbolique est centrée sur la Nativité⁶⁷, auraient pu servir comme ressorts dans cette stabilisation du thème iconographique⁶⁸. Dans cette perspective, le sens profond de la représentation des évêques célébrants est celui de la présence réelle du Christ dans le sacrifice eucharistique, tandis que des détails de la représentation peuvent indiquer des sens strictement secondaires, comme l'allusion au rite de la prothèse où au Melismos, par la figure d'un officiant qui s'apprête à morceler le corps de l'Enfant.

La Nativité comme réalité cachée symbolisée dans le rite de la prothèse, selon le commentaire de Nicolas d'Andida, pourrait également expliquer une des scènes qui complètent l'iconographie du sanctuaire à Bălinești ; en effet, la représentation de la Nativité se trouve directement au dessus de la niche de la prothèse, bien que séparée de celle-ci par le registre de la Passion. La Transfiguration illustrée à Neamț dans un contexte similaire pourrait elle aussi trouver un raison liturgique, car l'épiclese de la liturgie de Saint Basile utilise une pétition assez suggestive dans ce cas : « nous te prions, nous te supplions, ô Saint des Saints : plaise à ta bonté que vienne ton Esprit Saint sur nous et sur ces Dons ici offerts, qu'il les bénisse, les sanctifie et *manifeste* ce pain comme le vénérable et propre Corps de notre Seigneur, Dieu et Sauveur, Jésus-Christ, et ce Calice comme le vénérable et propre Sang de notre Seigneur, Dieu et Sauveur, Jésus-Christ, répandu pour la vie du monde ». L'utilisation du

terme « manifester » (*anadeîxai*) ne produit pas une relativisation du sens consécrateur de l'épiclèse, car il exprime une prière à Dieu d'envoyer son Esprit pour manifester dans une figure la réalité qu'elle représente⁶⁹ ; ce sens de l'épiclèse comme théophanie et *transfiguration* offre une clef de lecture liturgique pour la représentation qui couronne la niche de la prothèse du sanctuaire de Neamț.

Soulignons quand même que ces images peuvent être toutefois rapportées à l'espace du naos. En effet, près du sanctuaire on retrouve souvent des scènes appartenant au cycle des Grandes Fêtes ; Dormition de la Vierge et Pentecôte se font face à Voroneț sous l'arc triomphal, tandis qu'à Neamț les images se multiplient : dans les zones supérieures sont illustrés l'Exaltation de la Croix (au nord) et l'Ascension (au sud), tandis que la Prière de Jésus dans le jardin de Gethsémani (au nord) et l'Anastasis (au sud) occupent les zones inférieures. On reconnaît dans les deux dernières le début et la fin du cycle de la Passion.

Cette interpénétration des espaces trouve son expression parfaite dans la libre circulation du cycle de la Passion autour du naos et dans le sanctuaire, à Popăuți et Bălinești. Ce choix iconographique particulièrement audacieux ne peut se fonder que sur une vision liturgique, proclamant la synaxe eucharistique comme sacrement de l'unité de l'Eglise, surtout dans la variante de Popăuți, où la frise de la Passion englobe même la Communion des apôtres, image dont on a vu déjà le caractère ecclésiologique. Une telle fusion renvoie directement au texte de la Mystagogie de Saint Maxime le Confesseur, lorsqu'il écrit que l'Eglise

« est substantiellement une, n'étant pas divisée par ses parties [sanctuaire et 'temple'] à cause de leur différence réciproque, mais encore elle délie ces mêmes parties de la différence qui se trouve dans leur dénomination en les référant à son propre 'un', montrant que toutes deux sont la même chose l'une pour l'autre, faisant apparaître que l'une est pour l'autre par cohésion ce que chacune est par constitution pour elle-même. Le temple est sanctuaire en puissance [...], le sanctuaire est temple en acte⁷⁰ ».

En effet, la Passion et la Résurrection du Christ, mystère central dans l'histoire du salut, sont annoncées dans l'Ecriture et renouvelées dans chaque chrétien par les sacrements de l'Eglise⁷¹. Les commentaires byzantins ultérieurs ont toujours mis l'accent sur l'aspect commémoratif de la liturgie eucharistique, comme représentation de la mort et de

la résurrection du Seigneur, reléguant certains rites à un symbolisme purement représentatif, qui interfère parfois avec le symbolisme sacramentel efficace, sans le rendre toutefois inopérant⁷² ; vers la fin de Byzance ce rapport change quand même radicalement par l'essor du réalisme liturgique dans les écrits de Nicolas Cabasilas. Pour lui, la signification commémorative ne se rompt pas des autres dimensions du signe sacramentel et liturgique, dont le fonctionnement devient personnel, car la liturgie visible de l'Eglise exprime le culte intérieur de l'âme⁷³. Les thèmes de la Mystagogie seront toutefois repris dans le commentaire liturgique du Siméon de Thessalonique, chez qui l'idée de l'unité, cette fois élevée aux dimensions de l'univers entier unifié dans le Christ, est reprise avec un enthousiasme nouveau⁷⁴.

L'unité de l'Eglise réapparaît comme thème principal dans un autre contexte iconographique : l'arc triomphal de Neamt̃, avec ses trois séries de saints – prophètes, apôtres et évêques – convergeant vers trois représentations de la divinité dans lesquelles toute l'histoire du salut est récapitulée : L'Ancien des Jours, figure de Dieu selon la vision du prophète Daniel, entouré des visionnaires de l'Ancien Testament, le Christ Enfant porté par la Théotokos orante, vers lesquels convergent les témoins de l'Incarnation et de la nouvelle alliance, les apôtres, et l'*Agnus victor* apocalyptique⁷⁵, scintillant d'un pure blancheur au milieu des évêques. Couronnant l'autel et l'étroit espace qui le précède, dans lequel les officiants se rejoignent pour l'oblation eucharistique, cet ample illustration de l'Eglise triomphante souligne la grandiose vision d'un sacrifice cosmique et rappelle les mots de l'*Historia Ecclesiastica* :

« L'Eglise est le ciel sur la terre, le lieu dans lequel le Dieu céleste demeure et se meut ... Elle a été préfigurée dans la personne des patriarches, annoncée dans celle des prophètes, fondée dans celle des apôtres, consommée dans celle des martyrs et ornée dans celle des évêques⁷⁶. »

De plus, l'image de l'Agneau mis en relation avec les saints évêques exprime la vigueur avec laquelle l'Eglise attend la Seconde Parousie, sentiment jamais estompé dans la vie spirituelle orthodoxe, car la liturgie n'est pas seulement l'accomplissement du passé, mais aussi espérance dans l'avenir, déjà partiellement réalisé, car l'incarnation du Christ a unifié les liturgies du ciel et de la terre :

« Les anges et les hommes sont devenus une seule Eglise, un chœur unique, par la manifestation du Christ qui est à la fois du ciel et de la terre ... En venant parmi nous, le Christ nous a placé avec les anges, nous a établi dans les chœurs angéliques⁷⁷. »

La future vie dans le Christ, embryonnaire ici-bas, arrive à sa maturité, dans le monde futur, à travers la vie sacramentelle et mystique dans l'Eglise⁷⁸. Cette vie offre une expérience anticipée de l'*eschaton*, car le signe sacramentel et liturgique annonce la plénitude eschatologique⁷⁹. Les représentations de l'Agneau, apposées comme des sceaux sur les embrasures des niches des prothèses – en effet, l'office de la proskomidè l'invoque directement – ou, à Voroneț, sur la clef de l'arc triomphal – juste au dessus de l'endroit où l'on reçoit la communion, donc –, sont des invitations à éveiller « l'œil de la foi » pour se rendre compte que « l'image sensible ne renvoie pas à une réalité intelligible, mais à la réalité eschatologique du Christ⁸⁰ ».

En conclusion de ces considérations, on ne pourrait que souligner davantage le caractère fondamental de la liturgie pour la compréhension du système décoratif des églises⁸¹ et surtout du programme iconographique du sanctuaire. La relation des images avec le rite ne réside guère dans la simple illustration, mais dans la proclamation, par des moyens différents, d'une seule vérité : la présence réelle du Christ, unificateur de son Eglise et du cosmos entier. Il s'agirait donc d'une correspondance globale dans la signification et d'un redoublement dans l'image, par les moyens de l'image, du déroulement liturgique, amenant ainsi les participants à accepter la vérité sacramentelle. L'image fonctionne comme catalyseur du « sentiment de présence » (*aisthesis parousias*) dont parle Saint Grégoire de Nysse dans son commentaire à la Cantique⁸².

Note

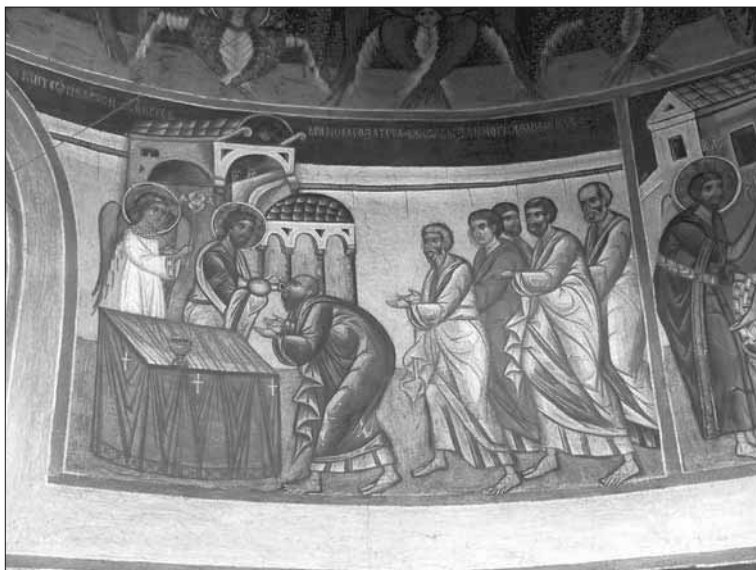
Les images qui suivent font partie d'une documentation personnelle, que j'ai pu constituer avec l'accord et l'appui généreux des directeurs des travaux de restauration en cours dans les monuments présentés : Mme Geanina Roșu (Bălinești), Mme Carmen Solomonea (Popăuți), Mme Teodora Spătaru-Ianculescu (Neamț), M. Oliviù Boldura (Voroneț) et M. Ioan Chiriac (Pătrăuți). Je leur saurai toujours gré pour leur aide dans le parachèvement du répertoire iconographique de ces sanctuaires.



Pătrăuți. Saint Grégoire le Théologien



Voroneț. La Communion sous l'espèce du pain



Voroneț. La Communion sous l'espèce du vin



Voroneț. La Cène



Voroneț. Le lavement des pieds



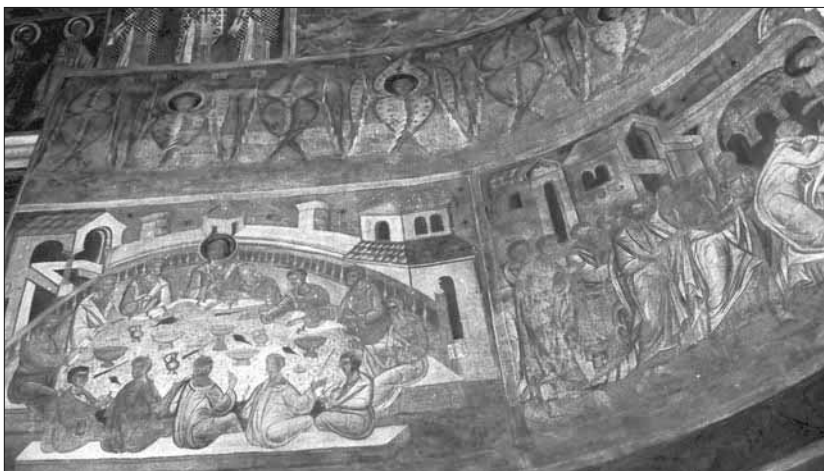
Voroneț. Le Christ dans la patène



Voroneț. Arc triomphal



Neamț. La conqu



Neamț. La Cène et la Communion sous l'espèce du pain



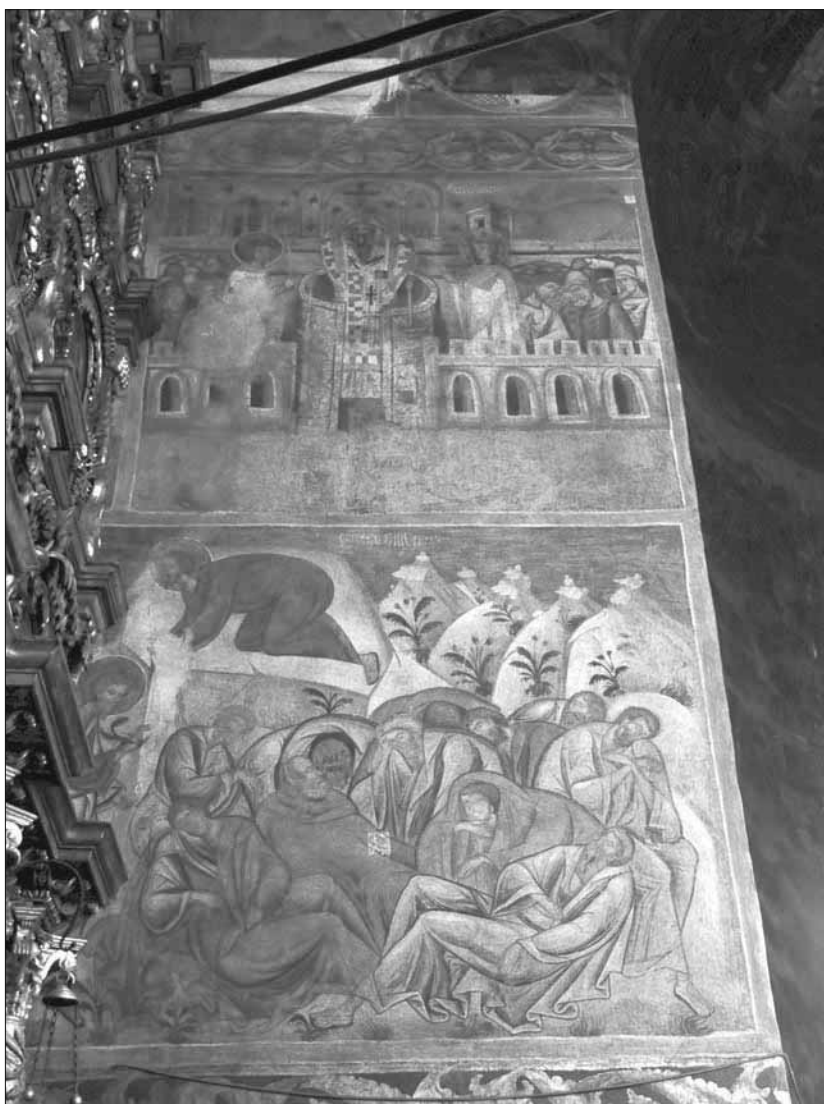
Neamț. La Communion sous l'espèce du vin et le lavement des pieds



Neamț, Nativité de la Vierge



Neamț. La Transfiguration



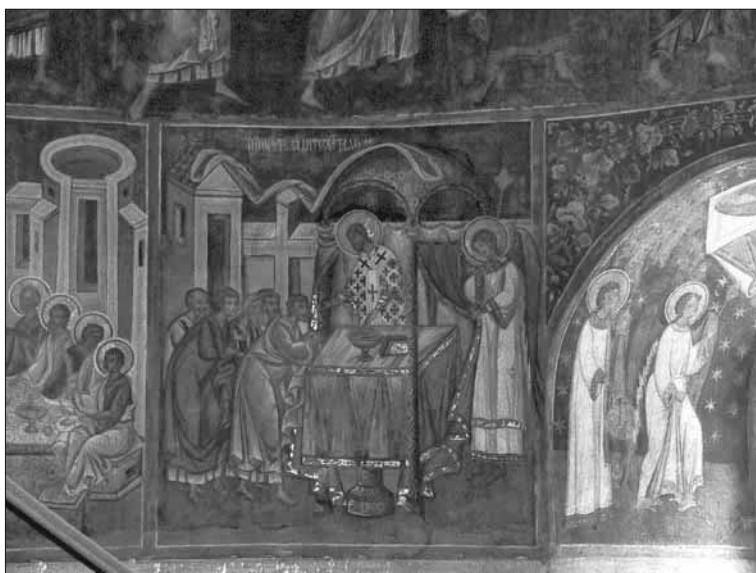
Neamț. Exaltation de la Croix et La prière au jardin de Gethsémani



Neamț, Ascension et Anastasis



Bălinești. La conqu



Bălinești. La Communion sous l'espèce du pain



Bălinești. La Communion sous l'espèce du vin



Bălinești. La Cène



Bălinești. Le lavement des pieds



Bălinești. La prière au jardin de Gethsémani



Bălinești. L'arrestation



Bălinești. Le tombeau scellé



Bălinești. Anastasis



Bălinești. La Nativité du Seigneur



Bălinești. La présentation au Temple



Bălinești. Le Christ dans la patène



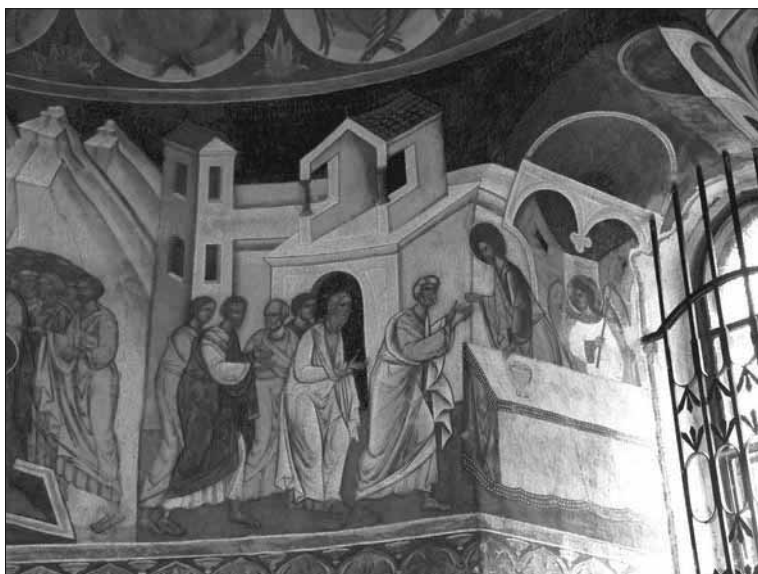
Popăuți. La conqure



Popăuți. La paroi de nord



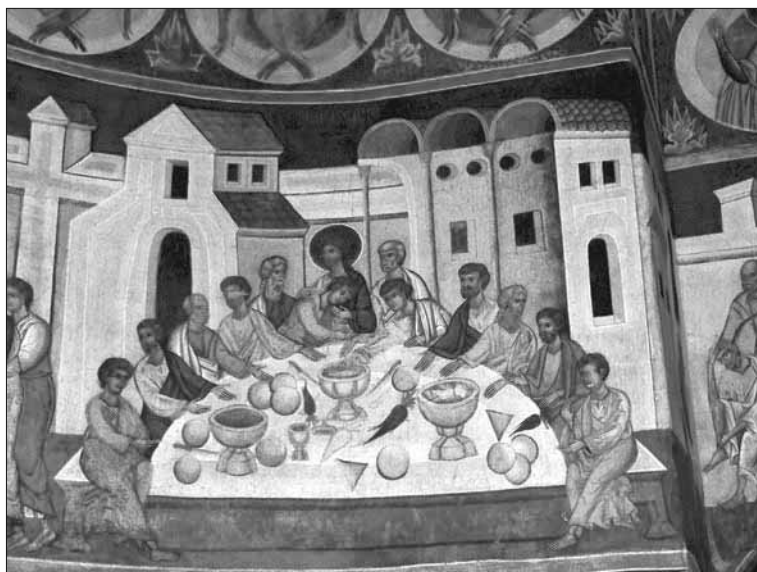
Popăuți. La paroi de sud



Popăuți. La Communion sous l'espèce du pain



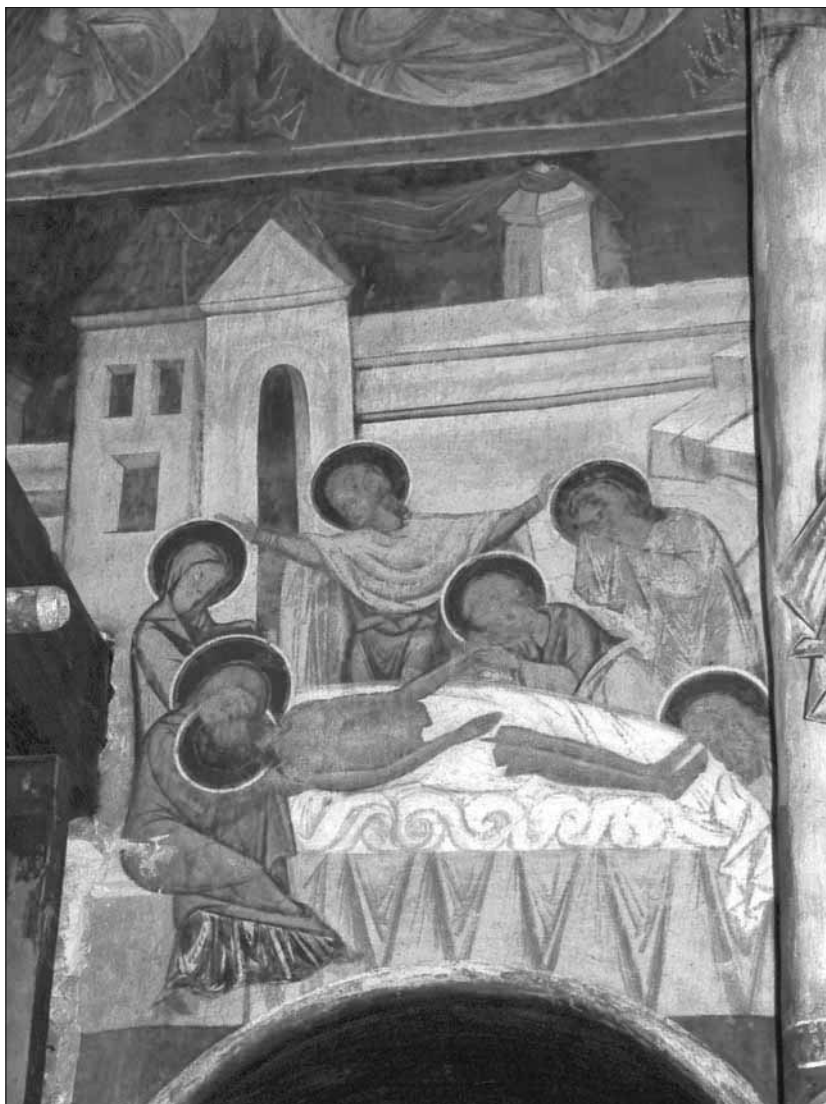
31 Popăuți. La Communion sous l'espèce du vin



32 Popăuți. La Cène



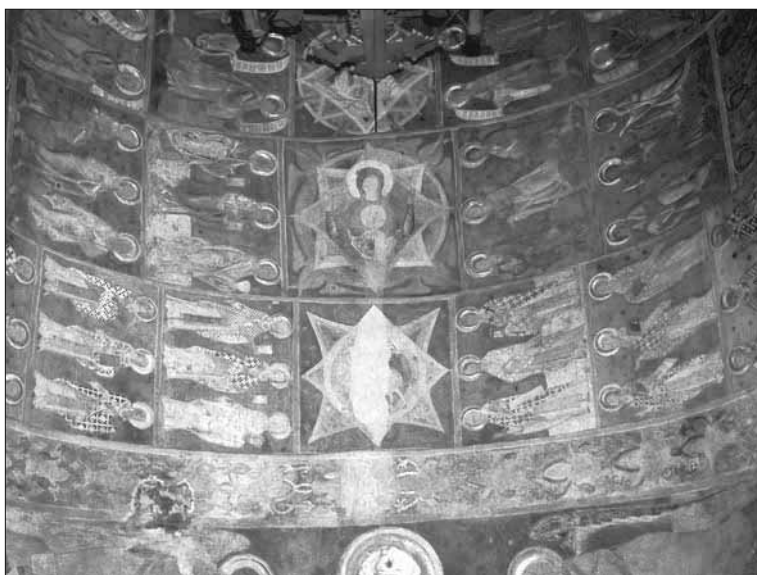
Popăuți. Le lavement des pieds



Popăuți. Le thrène



Popăuți. Anastasis



Neamț. L'arc triomphal



Voroneț. Niche de la prothèse ; l'Agneau



Bălinești. Niche de la prothèse ; l'Agneau

NOTES

- ¹ Tel le marcionisme, le gnosticisme, le paulicianisme ou, plus tard, le bogomilisme ; V. GROLIMUND (Archimandrite), « Die Entwicklung der Theologie der Eucharistie in Byzanz von 1054-1453 », *The Eucharist in Theology and Philosophy. Issues of Doctrinal History in East and West from the Patristic Age to the Reformation*, édité par István Perczel, Réka Forrai et György Geréby, *Ancient and Medieval Philosophy*, De Wulf-Mansion Centre, Series 1, XXXV, Leuven University Press, 2005, pp. 157-158.
- ² V. GROLIMUND (Archimandrite), « Die Entwicklung der Theologie... », *loc. cit.*
- ³ J. BETZ, *Eucharistie in der Schrift und Patristik* (Handbuch der Dogmengeschichte, IV, 4a), éd. Herder, Freiburg im Breisgau, 1979², pp. 47-51.
- ⁴ V. GROLIMUND (Archimandrite), « Die Entwicklung der Theologie... », *loc. cit.*
- ⁵ Chr. WALTER : « L'évêque célébrant dans l'iconographie byzantine », *L'assemblée liturgique et les différents rôles dans l'assemblée. Conférences Saint-Serge, XXIII^e semaine d'études liturgiques, Paris 28 Juin – 1^{er} Juillet 1976*, Edizioni Liturgiche, Rome, 1977, p. 322.
- ⁶ R. ROQUES, *L'univers dionysien : structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denis*, éd. Aubier, Paris, 1954, pp. 267 et 269. Mais Pseudo-Denys ne rejette pas la présence réelle, soulignait Roques même : « Il faut donc reconnaître que Denys envisage plus volontiers la communion eucharistique comme participation à l'Un, à la Théarchie, à Dieu, aux Personnes Divines et spécialement à celle du Verbe, que comme une participation à l'humanité du Christ. Cette dernière participation n'est sans doute pas exclue [...]. Présenter dans cette perspective le sacrement de l'union, ce n'est pas l'amputer de son aspect réaliste, mais le dépasser pour nous hausser à la contemplation spirituelle qu'il rend possible et qu'il soutient » ; R. ROQUES, *op. cit.* 269-270 ; voir aussi R. BORNERT (O.S.B.), *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Institut Français d'Etudes Byzantines, Paris, 1966, pp. 66-72.
- ⁷ J. MEYENDORFF, *Initiation à la Théologie Byzantine. L'histoire et la doctrine*, trad. A. Sanglade et C. Andronikof, éd. du Cerf, Paris, 1975, p. 268.
- ⁸ J. MEYENDORFF, *Initiation*, p. 270.
- ⁹ Théodore Studite, *Antirrheticus II*, PG 99, 340A ; Nicéphore I, *Antirrheticus II*, PG 100, 336B-337A ; Nicéphore I, *Contra Eusebium*, édité par B. PITRA, *Spicilegium Solesmense*, t. 1, éd. Didot, Paris, 1852, pp. 440-442.
- ¹⁰ J. MEYENDORFF, « Panteugenos Sotérichos », A. P. KAZHDAN (éd), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, t. 3, éd. Oxford University Press, New-York, Oxford, 1991, p. 1574 ; P. PLANK, « Sotérichos, Panteugenos », W. KASPER (éd), *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 10, éd. Herder, Freiburg im Breisgau, 2000³, p. 742.

- 11 Sous le patriarche Constantin IV Chliarenos (1154-1157) ; PG 140, 148-154 et 177-197 ; V. GROLIMUND (Archimandrite), « Die Entwicklung der Theologie... », pp. 164-165.
- 12 Caractérisé comme un des théologiens les plus originaux du siècle, par H.-G. BECK, dans *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, éd. Beck, Munich, 1977², 654-655 ; voir aussi W. HÖRANDER, « Michael Glykas », W. KASPER (éd.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 7, éd. Herder, Freiburg im Breisgau, 1998³, p. 238 et A. KOGAN, « Glykas, Michael », A. P. KAZHDAN (éd.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, t. 2, éd. Oxford University Press, New-York, Oxford, 1991, pp. 855-856. L'édition de son œuvre par S. EUSTRATIDES, *Michael toû Glykâ. Eis tas aporias tês Theias Graphês*, t. 1, éd. Sakellarios, Athènes, 1906, t. 2, éd. Patriarchiko Typographeio, Alexandrie, 1912 ; les passages controversés, dans t. 1, chap. 61, pp. 133-135 et t. 2, chap. 61, pp. 348-379.
- 13 V. GROLIMUND (Archimandrite), « Die Entwicklung der Theologie... », pp. 165-167.
- 14 Terme utilisé par A. SCHMEMANN, *Introduction to Liturgical Theology*, The Library of Orthodox Theology 4, Londres, 1966, ch. 4. Sur la synthèse finale, voir R. TAFT (S. J.), *The Byzantine Rite. A Short History*, American Essays in Liturgy, Collegeville, 1992, *passim*, esp. ch. 6-7.
- 15 J. MEYENDORFF, « Le dogme eucharistique dans les controverses théologiques du XIV^e siècle », *Grigorios o Palamas*, t. 42 (1969), pp. 95-99 – republié dans J. MEYENDORFF, *Byzantine Hesychasm : Historical, Theological and Social Problems. Collected Studies*, éd. Ashgate Variorum Collected Studies, Aldershot, 1974. L'interprétation de l'eucharistie dans les écrits palamites a comme fondement la théologie de Maxime le Confesseur. Les adversaires sont marqués par les écrits pseudo-dionysiens interprétés dans une clef platonicienne, ce qui les approche des nominalistes occidentaux. Cette école philosophique, vigoureuse dans les milieux théologiques et étroitement liée à l'éducation reçue par les intellectuels byzantins a survécu après la victoire du palamisme, en 1351, et pourrait engendrer, finalement, une Réforme à Byzance ; J. MEYENDORFF, « Le dogme », p. 100.
- 16 TAFT, R., (S. J.), « The Living Icon: Touching the Transcendent in Palaiologan Iconography and Liturgy », S. T. BROOKS (éd.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspective on Late Byzantine Art and Culture*, The Metropolitan Museum of Art Symposia, New York: the Metropolitan Museum of Art, éd. Yale University Press, New Haven-Londres, 2007, p. 54 ; ce texte résume une étude plus large « At the Sunset of the Empire: The Formation of the Final 'Byzantine Liturgical Synthesis' in the Patriarchate of Constantinople » lecture présentée au conférence internationale *Le Patriarcat de Constantinople aux XIV^e au XVI^e siècles: Rupture et continuité*, à l'Accademia della Romania et le Forum Austriaco di Cultura, Rome, 5-7 Décembre 2006, sous presse dans

les Actes – collection « Dossiers byzantins » publié par le Centre d'Études Byzantines Néo-Helléniques et Sud-Est Européennes, Paris.

- 17 TAFT, R., (S. J.), *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*, vol. II: *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Orientalia Christiana Analecta 200, Institut Pontifical Oriental, Rome, 2004⁴, ch. 3, spécialement. pp. 135-141.
- 18 Heb 4:14, 7:23-10:25; et Rev *passim*, spécialement 4:6-11, 5:11-14, 7:9-17, 11:15-19, 12:10-12, 14:1-5, 15:2-4, 19:1-8.
- 19 TAFT, R., (S. J.), « The Living Icon », p. 55.
- 20 TAFT, R., (S. J.), « The Living Icon », loc. cit. ; Un exemple classique 'est l'ouverture de la liturgie (*Enarxis*), dont l'origine est dans la procession vers l'église, abrégée dans ses trois antiphones ; leurs psaumes sont interprétés comme symboles des prophéties vétérotestamentaires qui annoncent la Parousie. La « petite entrée », symbole de l'épiphanie du Christ – par la procession de l'Évangile dans le naos – est l'abréviation de l'introït solennel.
- 21 N. CABASILAS, *Explication de la Divine Liturgie*, trad. et notes de Sévérien SALAVILLE, 2^e éd. munie du text grec, revue et augmentée par René BORNERT, Jean GOUILLARD, Pierre PERICHON, Sources Chrétiennes 4bis, éd. du Cerf, Paris, 1967² = PG 150: 367-492; idem, *La vie en Christ*, 2 vols., M.-H. CONGOURDEAU (éd.), Sources chrétiennes 355, 361, Paris, 1989-1900 = PG 150: 493-726; voir aussi R. BORNERT (O.S.B.), *Les commentaires*, pp. 215-244 ; V. GROLIMUND (Archimandrite), « Die Entwicklung der Theologie... », pp. 171-179 ; G. PODSKALSKY, « Nikolaus Kabasilas (Chamaetos) », G. KRAUSE, G. MÜLLER (éd.), *Theologische Realenzyklopädie*, t. 24, éd. de Gruyter, Berlin, 1994, pp. 551-552 ; H.-J. SCHULTZ, *Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgehalt*, Sophia : Quellen östlicher Theologie, 5, éd. Paulinus, Trèves, 1980², pp. 165 sqq.
- 22 V. GROLIMUND (Archimandrite), « Die Entwicklung der Theologie... », pp. 179-182 ; H.-J. SCHULTZ, *Die byzantinische Liturgie*, pp. 187 sqq. ; R. BORNERT (O.S.B.), *Les commentaires*, pp. 245-263 ; M. KUNTZLER, « Symeon, hl. (Kanonisation 1987), Metropolit von Thessalonike », W. KASPER (éd.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. 9, éd. Herder, Freiburg im Breisgau, 2000³, p. 596.
- 23 TAFT, R., (S. J.), « The Living Icon », pp. 58 sqq.
- 24 R. TAFT (S. J.), « The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm », *Dumbarton Oaks Papers* 34-35 (1980-1981), republié dans *idem, Liturgy in Byzantium and Beyond*, éd. Ashgate Variorum Collected Studies, Aldershot, 1995 *passim*, esp. 72-75. Un processus similaire est visible dans l'histoire des services de la semaine sainte ; voir *idem*, « In the Bridegroom's Absence. The Paschal

- Triduum in the Byzantine Church », *La celebrazione del Triduo pasquale: anamnesis e mimesis. Atti del III Congresso Internazionale di Liturgia, Roma, Pontificio Istituto Liturgico, 9-13 maggio 1988*, Analecta Liturgica 14 = Studia Anselmiana 102, Rome, 1990, pp. 71-97, republié dans *idem, Liturgy in Byzantium*.
- 25 A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg, 1936, pp. 189-276 ; *idem, Martyrion*, t. II, Paris, 1946 ; *idem, Christian Iconography. A study of its Origins*, Londres, 1969.
- 26 Chr. WALTER, « La place des évêques dans le décor des absides byzantines », *Revue de l'art*, t. 24 (1974), pp. 81-82 ; conf. *idem*, « Apsisversiering in de byzantijnse traditie », *Het christelijk oosten*, t. 31 (1979), pp. 3-4.
- 27 Chr. WALTER, « La place des évêques », pp. 83-84 ; voir aussi. S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 51. Avant le XI^e siècle le thème de la communion des apôtres est figuré dans une célèbre miniature de l'Evangile de Rossano (A. MUÑOZ, *Il codoce purpureo di Rossano*, Rome, 1907, f. 3^v-4) et sur deux patènes du règne de Justin II, conservées une au Musée Archéologique d'Istanbul (E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine Silver Stamps*, Washington, 1961, p. 108) et l'autre à Dumbarton Oaks (*ibid.*, p. 12-15 et M. C. ROSS, *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, 1962, pp. 12-15, pl. XI-XIII).
- 28 Chr. WALTER, « La place des évêques », pp. 83-84. Ces portraits « indiquent la communion de l'église locale avec les autres églises du monde habité ; ils confèrent parfois à l'église locale un 'pedigree', lorsque le fondateur figure parmi eux » ; *ibidem*, p. 84.
- 29 *Ibidem*, p. 85.
- 30 G. BABIĆ, « Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle », *Frühmittelalterliche Studien*, t. 2 (1968), pp. 374-376.
- 31 Chr. WALTER, « La place des évêques », p. 87. En conclusion de son article, l'auteur propose une parallèle avec l'iconographie des absides en Occident, et résume les conclusions ainsi : « tandis que l'analogie fondamentale entre la cour terrestre et la cour céleste demeure constante, la position du pape vis-à-vis du Christ est progressivement assimilée à celle d'un apôtre. Le décor oriental connaît au contraire une modification radicale. Dans les deux cas cependant, l'Eglise utilise l'iconographie dans la même intention : exprimer sa doctrine officielle quant à son propre rôle dans le monde et au lien qui l'unit à son fondateur. », *ibidem*, p. 88. Chr. Walter réitère ses propos dans : « L'évêque célébrant » et « L'église dans les programmes monumentaux de l'art byzantin », *L'église dans la liturgie. Conférences Saint-Serge, XXVI^e semaine d'études liturgiques, Paris 26-29 Juin 1979*, Edizioni Liturgiche, Rome, 1980, pp. 325-334, esp. 325-331. Une étude systématique du problème dans *idem, Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982 et, plus récemment, dans S. GERSTEL, *Beholding*

- the Sacred Mysteries. Program of the Byzantine Sanctuary*, College Art Association Monograph on the Fine Arts 56, éd. University of Washington Press, Seattle, 1999. D'amples études de cas dans C. JOLIVET-LEVY, *Etudes Cappadociennes*, éd. The Pindar Press, Londres, 2002, chap. IX « Images et espace cultuel à Byzance : l'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı kilise, 1212) », pp. 287-321 *passim*, esp. pp. 291-293 (le décor du *bēma*) et chap. XII « Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance », pp. 375-398 *passim*, esp. pp. 379-385 (l'abside et ses abords).
- 32 Thèse soutenue par A. LIDOV, « Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 », *Byzantion*, t. 68 (1998), pp. 381-397 *passim*, esp. 389-397.
- 33 Pour l'histoire de son règne, une bibliographie récente s'est constituée, à l'occasion de la commémoration des 500 ans de sa mort. Voir spécialement Ș. GOROVEI et M. M. SZEKELY, *Princeps omni laude maior. O istorie a lui Ștefan cel Mare [Une histoire d'Etienne le Grand]*, éd. Mușatinii, Sfânta mănăstire Putna, 2005 et ibidem (éd.), *Ștefan cel Mare și Sfânt 1504-2004. Biserica, o lecție de istorie [Saint Etienne le Grand 1504-2004. L'Eglise. Une leçon d'histoire]*, éd. Mușatinii, Sfânta mănăstire Putna, 2004 ; ces ouvrages contiennent les bibliographies actualisées des différents aspects de l'histoire politique et culturelle du pays dans cet intervalle.
- 34 L. BĂTRÂNA et A. BĂTRÂNA, « O primă ctitorie și necropolă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare : Mănăstirea Probota », [Un première necropole voievodale due à Etienne le Grand : le monastère Probota], *Studii și Cercetări de Istoria Artei, Artă Plastică*, t. 24 (1977) ; idem, « Contribuția cercetărilor arheologice la cunoașterea arhitecturii ecleziale din Moldova în secolele XIV-XV » [La contribution de l'archéologie à la connaissance de l'architecture ecclésiastique en Moldavie aux XIV^e et XV^e siècles], *Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie*, t. 45, no. 2 (1994) ; C. MOISESCU *Arhitectura românească veche [L'architecture roumaine ancienne]*, Bucarest, 2004.
- 35 A. ELIAN, « Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea » [La Moldavie et le Byzance au XV^e siècle], M. BERZA (éd.), *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare [La culture moldave sous Etienne le Grand]*, Bucarest, 1964, *passim* ; conf. Idem, « Byzance et les Roumains à la fin du Moyen-âge », J. M. HUSSEY, D. OBOLENSKY et S. RUNCIMAN (éd.), *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 5-10 September 1966*, éd. Oxford University Press, New-York, Toronto, 1967, 195-207 *passim* et idem, « Les rapports byzantino-roumains », *Byzantinoslavica*, t. 19 (1958). Sauf quelques contacts fortuits – les séjours constantinopolitains des deux futurs *voivodes*, Dan II et Vlad Dracul, et le passage à travers les Pays Roumains de quelques marchands grecs – des relations culturelles directes n'ont pu avoir lieu qu'au niveau de l'Eglise, mais de telles situations ne sont argumentées que par des conjectures.

- ³⁶ Ibidem, pp 177-179. « Les principaux éléments empruntés par la Moldavie à Byzance ne dérivent pas de contacts directs, mais suivent le difficile chemin des zones intermédiaires, pas toujours faciles à repérer, et ils ont réclamé, jusqu'à leur assimilation, des intervalles temporaires difficiles à préciser. ». Il s'agirait donc d'une influence de la synthèse byzantino-slave que les Roumains ont pu recevoir pendant une longue collaboration avec les centres de pouvoir dans les Balkans, exprimée, pendant la conquête turque de la péninsule, par le généreux accueil des réfugiés Bulgares et Serbes, parmi lesquels, nécessairement, des clercs, des artistes et des intellectuels qui ont renforcé les éléments de la synthèse byzantino-slave déjà assimilés par la culture locale.
- ³⁷ Ș. GOROVEI, « Aux débuts des rapports moldo-byzantins », *Revue Roumaine d'Histoire*, t. 24, no. 3 (1985) ; récemment, Ș. Papacostea a apporté une preuve hors aucun doute du passage de l'empereur Jean VIII Paléologue à travers la Moldavie (Ș. PAPACOSTEA, « Un humaniste italien au service de Byzance en Europe Centrale au XV^e siècle », *Études Byzantines et Post-Byzantines*, V (2006), pp. 374-375), fait historique sur lequel une tradition demi-légendaire s'était formée en Moldavie ; cette tradition a fait l'objet d'une ample critique dans l'étude de ELIAN, « Moldova și Bizanțul », pp. 119-149.
- ³⁸ A. ELIAN, « Moldova și Bizanțul », 177-179.
- ³⁹ Ibidem, p. 173. Bien que la relation ecclésiastique avec l'archevêché d'Ohrid demeure encore peu acceptée dans l'historiographie roumaine, une étude d'A. ELIAN, présentée lors d'une conférence en 1947 et résumée dans un article consacré aux relations ecclésiastiques de la Valachie (« Legăturile Ungrovlahiei cu Patriarhia de Constantinopol și cu celelalte Biserici ortodoxe » [Les liens de la métropole d'Ungrovlachie avec le patriarcat de Constantinople et les autres Églises orthodoxes] *Biserica Ortodoxă Română*, t. 62 (1959), p. 910) signale les arguments qui peuvent réhabiliter cette thèse. Il y eut, un effet, une correspondance d'Etienne le Grand avec l'archevêque Dorothee d'Ohrid, dont l'originalité fut contestée par le slaviste I. BOGDAN « Corespondența lui Ștefan cel Mare cu arhiepiscopul de Ohrida, an 1456/57 » [La correspondance d'Etienne le Grand avec l'archevêque d'Ohrid, l'année 1456/57], *Buletinul Comisiei Istorice a României*, t. 1 (1915). L'étude d'Elian explique le destin de ces lettres – conservées par des copies, ce qui explique les erreurs qui les rend suspectes – et apporte des preuves supplémentaires au dossier des relations de la Moldavie avec les chaires balkaniques. Je dois remercier M. Nicolae-Șerban Tanașoca, qui a eu l'amabilité de me permettre de consulter le texte de la conférence d'Elian. Plus récemment, l'article de M. MAXIM, « Les relations des Pays roumains avec l'archevêché d'Ohrid à la lumière de documents turcs inédits », *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, t. 19, no. 4 (1981), pp. 653-671, a mis en évidence des telles relations au XVI^e siècle.

- 40 M.-M. GARIDIS, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, éd. C. Spanos, Athènes, 1989, chap. V « Les Balkans et la Moldavie à la fin du XV^e siècle », pp. 117-123 *passim* ; voir aussi E. N. GEORGITSOYANNI, *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores*, Université Nationale et Capodistriaque d'Athènes, Faculté de Philosophie, Bibliothèque Sophie N. Saropoulos 92, Athènes, 1993, chap. III « II. Les rapports de l'atelier avec les peintures de Moldavie », pp. 416-430.
- 41 La date précise de la mort du peintre Georges de Trikkala reste inconnue ; elle se trouvait sur la partie brisée de la dalle tombale. L'analyse paléographique de l'inscription suggère le commencement du XVI^e siècle. N. IORGA et G. BALS, *Histoire de l'art roumain ancien. L'art roumain du XIV^e au XIX^e siècle*, Paris, 1922, p. 119 ; N. IORGA, *Inscriptii din bisericile României [Inscriptions des églises de Roumanie]*, t. 1, Bucarest, 1905, p. 6. On a pensé à lui comme auteur des peintures murales à Pătrăuți (A. GRABAR, « Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art », *Mélanges Ch. Diehl*, Paris, 1931, republié dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-âge*, t. 1, Paris, 1968, p. 174) et Probota – l'exonarthex (I. D. ȘTEFANESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, éd. Paul Geuthner, Paris, 1928, p. 106, note 1).
- 42 E. g. dans un même ouvrage collectif, M. BERZA (éd.), *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare [La culture moldave sous Etienne le Grand]*, Bucarest, 1964, A. M. MUSICESCU (« Considerații asupra picturii din naosul și altarul Voronețului » [Considérations sur les peintures du naos et du sanctuaire de Voroneț], pp. 363-417) propose comme datation des peintures de Voroneț, interprétant la structure du tableau votive, un intervalle ayant le 26 juillet 1496 comme terme *post quem* et le premiers mois de 1497 – plus précisément l'hiver 1496, car l'hiver et le froid printemps moldave ne permettent pas le déroulement d'un chantier de peinture murale – comme terme *ante quem*, tandis que S. ULEA (« Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare » [L'hieromoine Gavril, auteur des fresques de Bălinești. Introduction à l'étude de la peinture moldave à l'époque d'Etienne le Grand], pp. 419-461), essayant de dresser une chronologie des ensembles muraux de l'époque d'Etienne le Grand jusqu'au début du règne de Pierre Rareș par le biais des schémas monumentaux – nombre des registres et hauteur de chacun d'eux –, insiste sur la datation de ces fresques simultanément à la finalisation de l'édifice, en 1488.
- 43 S. ULEA, « Gavril ieromonahul », pp. 426-428.
- 44 Registre qui apparaît pour la première fois à Milișăuți, monument aujourd'hui perdu ; S. ULEA, « Gavril ieromonahul », loc. cit.

- 45 A. M. MUSICESCU, « Considerații asupra picturii din naosul și altarul Voronețului » p. 380. Plus récemment C. COSTEA, dans une communication présentée à l'Institut d'Histoire de l'Art de Bucarest, « Ioan, împăratul perșilor » [Jean, l'empereur des perses] a éclairé le problème des sources iconographiques de ces représentations ; le texte paraîtra dans la *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*.
- 46 T. SINIGALIA, « Les peintures murales du sanctuaire de l'église St. Nicolas du monastère de Proboata. Iconographie et liturgie », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, ts. 36-37 (1999-2000), pp. 4-5.
- 47 C. POPA, *Bălinești*, éd. Meridiane, Bucarest, 1981.
- 48 S. BROCK, « Mary and the Eucharist : an oriental perspective », *Sobornost* t. 1 no. 2 (1979), pp. 50-59 *passim* ; déjà à la fin du IX^e siècle la Vierge à l'Enfant occupe la conque de l'abside, voir Chr. WALTER, « la place des évêques », p. 83 et n. 15-16.
- 49 Denys bar Salibi et Moshe bar Kopha ; voir S. BROCK, « Mary and the Eucharist », n. 2 et 3.
- 50 Pape GELASIUS, *De duabus naturis* 14, A. THIEL, *Epistolae Romanorum Pontificum Genuinae*, Braunsberg, 1868, pp. 541-542.
- 51 *Ethika* I, 9-10, *Sources Chrétiennes* 122, pp. 249-257.
- 52 K. WESSEL, « Apostelkommunion », *Reallexikon für byzantinischen Kunst*, t. 1 (1966), pp. 239-245 ; C. LOERKE, « The monumental Miniature », *The Place Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975, pp. 61-97.
- 53 S. DUFFRENNE, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, pp. 24, 46, 57, fig. 5, 45, 50 ; eadem, *Tableaux synoptiques des quinze psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris, 1978.
- 54 M. PANAYOTIDI, « L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos et ses peintures primitives », *Cahiers Archéologiques*, t. 23 (1974), pp. 107-120.
- 55 G. de JEPHRANION, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942, I, pp. 203-204 ; C. JOLIVET-LEVI, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991, p. 140, fig. 88, fig. 1.
- 56 K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalerei des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia Chalkeon Thessaloniki*, Graz-Cologne, 1966, pp. 26-35.
- 57 G. de JEPHRANION, *Les églises*, II, pp. 333-351 ; N. THIERRY, *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux X^e et XI^e siècles*, Londres, 1977, III, pp. 161, 168-169 ; C. JOLIVET-LEVI, *Les églises*, pp. 266-270, fig. 148-149.
- 58 A. LIDOV, « Byzantine church decoration », pp. 383-384.
- 59 Chr. WALTER, « L'Eglise dans les programmes monumentaux de l'art byzantin », pp. 325-326.
- 60 Ibidem, p. 329.

- ⁶¹ Ibidem, p. 331.
- ⁶² Chr. WALTER, « L'évêque célébrant », pp. 328-331.
- ⁶³ Cette présence même se prête à des interprétations ; pour les iconoclastes, les espèces consacrées constituent la seule image acceptable du Dieu, tandis que Grégoire Palamas, dans une de ses homélies, emploie un langage nuancé : « Celui qui regarde avec foi la table mystique et le pain de la vie placé sur elle, y voit le subsistant Verbe de Dieu, devenu chair pour nous et habitant parmi nous » (PG 151, 272d). il faut préciser toutefois que la problématique du moment précis de la transformation des oblats n'est qu'un fruit des polémiques liturgiques avec l'Occident, et que la liturgie, en Orient et en Occident aussi, témoigne la vision du premier millénaire, avec des oscillations entre formules qui semblent indiquer que les oblats sont déjà transformés et des formules dans le sens contraire, parsemées irrégulièrement dans les textes des prières ; voir R. TAFT (S. J.), « Ecumenical scholarship and the Catholic – Orthodox epiclesis dispute », *Ostkirchliche Studien*, t. 45 (1996), pp. 201-226 (republié dans *Divine Liturgies – Human Problems in Byzantium, Armenia, Syria and Palestine*, éd. Ashgate, Variorum Collected Studies, Aldershot, Burlington USA, Singapore, Sydney, 2001) *passim* spécialement IV. *Conclusion*, pp. 222-226.
- ⁶⁴ Une représentation du Christ Mort, dont la signification est proche du thème analysé ici, se trouve dans l'église de la Source de Vie à Samari en Messénie ; l'image porte une inscription du verset évangélique « Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle » (*Jean*, 6, 55). H. GRIGORIADOU-GABAGNOLS, « Le décor peint de l'église de Samari en Messénie », *Cahiers archéologiques*, 20 (1970), pp. 182-185, fig. 4-5.
- ⁶⁵ Un passage de l'homélie apocryphe *Oratio in occursum Domini Nostri* (PG 33, 1192 – 1193), dont le sens est apparenté à la prière secrète du *Chéroubikon*, atteste cette association des oblats avec le Christ enfant : « Je vois un enfant, qui apporte sur terre un sacrifice suivant la Loi, mais qui reçoit au ciel les pieux sacrifices de tous ; (je le vois) sur le trône chérubique, assis comme il convient à Dieu ; lui-même offert et purifié, lui-même offrant et purifiant tout ; il est l'offrande, il est l'archiprêtre, il est l'autel, il est la victime expiatoire ; c'est lui qui offre, c'est lui qui est offert en sacrifice pour le monde, [...] il est la Loi et celui qui remplit la Loi » (apud. G. BABIĆ, « Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle », *Frühmittelalterliche Studien*, 2 (1968), p. 384).
- ⁶⁶ Un moine du V^e siècle considérait le pain consacré un simple « antitype » mais, dans une vision, il voit un ange descendant du ciel, qui égorge sur l'autel un enfant, le morcèle et en distribue les parcelles aux communiantes (PG 65, 157a – 160a).
- ⁶⁷ Selon le commentaire du Nicolas d'Andida ; voir R. BORNERT (O.S.B.), *Les commentaires*, p. 203.

- 68 Chr. WALTER, « The Christ Child on the Altar in Byzantine Apse Decoration », *Actes du XV^e Congrès International d'Études Byzantines. II Art et Archéologie. Communications B*, Athènes, 1980, 909-913.
- 69 R. TAFT (S. J.), « Understanding the Byzantine anaphoral oblation », N. MITCHELL et J. BALDOVIN (éd.), *Rule of Prayer, Rule of Faith. Essays in honour of Aidan Kavanagh O.S.B.*, Collegeville, Minn., 1996, (republié dans *Divine Liturgies – Human Problems*) pp. 51-52 ; voir aussi E. PETERSON, « Die Bedeutung von *anadeiknymi* in der griechischen Liturgien », *Festgabe für Adolf Deißmann zum 60. Geburtstag 7. November 1926*, Tübingen, 1927, pp. 320-326 ; conf. J. A. JUNGSMANN, *Pastoral Liturgy*, New York, 1962, pp. 277-282.
- 70 Traduction du P. MUELLER-JOURDAN, dans son article « *La vision (theoria) symbolique. A propos de la théorie de la connaissance appliquée par Maxime le Confesseur dans la Mystagogie* », *Byzantion*, t. 76 (2006), p. 278.
- 71 R. BORNERT (O.S.B.), *Les commentaires*, pp. 111-113.
- 72 Ibidem, pp. 173-175, commentant l'*Historia Ecclesiastica*.
- 73 Ibidem, pp. 238-242.
- 74 Ibidem, pp. 259-262.
- 75 L'image est traditionnelle pour le milieu moldave, bien qu'elle soit disparue du répertoire byzantin, à l'exception de quelques survivances en Cappadoce, après la décision du concile in *Trullo* (692), qui recommandait la représentation du Christ incarné. Les représentations de l'Agneau en Moldavie comportent des traits occidentaux : la tête nimbée tournée en arrière et une patte levée enlaçant une croix.
- 76 F. BRIGHTMAN, « The *Historia mystagogica* and other Greek commentaries on the Byzantine liturgy », *The journal of Theological Studies*, t. 9 (1908), pp. 257-258.
- 77 N. CABASILAS, *Explication de la divine liturgie*, trad. S. Salaville, Sources Chrétiennes 4, Paris-Lyon, 1943, 412d-413a.
- 78 Ibidem, 465b.
- 79 R. BORNERT (O.S.B.), *Les commentaires*, pp. 242-243.
- 80 C. SCHÖNBORN, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, éd. du Cerf, Paris, 1986, p. 229.
- 81 Sur ce problème, voir J.-M. SPIESER, « Liturgie et programmes iconographiques », *Travaux et Mémoires*, t. 11 (1991), pp. 575-590 *passim*.
- 82 H. U. von BALHASAR, *Présence et pensée. Essai sur la philosophie religieuse de Grégoire de Nysse*, Paris, 1988, pp. 66-67.

BIBLIOGRAPHIE

- BABIĆ, G., « Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e siècle », *Frühmittelalterliche Studien*, 2 (1968)
- BALHASAR (von), H. U., *Présence et pensée. Essai sur la philosophie religieuse de Grégoire de Nysse*, Paris, 1988.
- BĂTRÂNA, L. et BĂTRÂNA, A., « Contribuția cercetărilor arheologice la cunoașterea arhitecturii ecleziale din Moldova în secolele XIV-XV » [La contribution de l'archéologie à la connaissance de l'architecture ecclésiiale en Moldavie aux XIV^e et XV^e siècles], *Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie*, t. 45, no. 2 (1994)
- BĂTRÂNA, L. et BĂTRÂNA, A., « O primă ctitorie și necropolă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare : Mănăstirea Probota », [Un première necropole voivodale due à Etienne le Grand : le monastère Probota], *Studii și Cercetări de Istoria Artei, Artă Plastică*, t. 24 (1977)
- BECK, H.-G., *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, éd. Beck, Munich, 1977²
- BOGDAN, I. « Corespondența lui Ștefan cel Mare cu arhiepiscopul de Ohrida, an 1456/57 » [La correspondance d'Etienne le Grand avec l'archevêque d'Ohrid, l'année 1456/57], *Buletinul Comisiei Istorice a României*, t. 1 (1915)
- BORNERT, R. (O.S.B.), *Les commentaires byzantins de la divine liturgie du VII^e au XV^e siècle*, Institut Français d'Etudes Byzantines, Paris, 1966
- BRIGHTMAN, F., « The *Historia mystagogica* and other Greek commentaries on the Byzantine liturgy », *The Journal of Theological Studies*, t. 9 (1908)
- BROCK, S., « Mary and the Eucharist: an oriental perspective », *Sobornost*, t. 1 no. 2 (1979)
- CRUIKSHANK DODD, E., *Byzantine Silver Stamps*, Washington, 1961
- DUFRENNE, S., *Tableaux synoptiques des quinze psautiers médiévaux à illustrations intégrales issues du texte*, Paris, 1978
- DUFRENNE, S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966
- DUFRENNE, S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970
- ELIAN, A., « Byzance et les Roumains à la fin du Moyen-âge », J. M. HUSSEY, D. OBOLENSKY et S. RUNCIMAN (éd.), *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 5-10 September 1966*, éd. Oxford University Press, New-York, Toronto, 1967
- ELIAN, A., « Les rapports byzantino-roumains », *Byzantinoslavica*, t. 19 (1958)
- ELIAN, A., « Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea » [La Moldavie et Byzance au XV^e siècle], M. Berza (éd.) *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare [La culture moldave sous Etienne le Grand]*, Bucarest, 1964
- EUSTRATIDES, S., *Michael tou Glykâ. Eis tas aporias tês Theias Graphês*, t. 1, éd. Sakellarios, Athènes, 1906, t. 2, éd. Patriarchiko Typographeio, Alexandrie, 1912

- GARIDIS, M.-M., *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, éd. C. Spanos, Athènes, 1989
- GEORGITSOYANNI, E. N., *Les peintures murales du vieux catholicon du monastère de la Transfiguration aux Météores*, Université Nationale et Capodistriaque d'Athènes, Faculté de Philosophie, Bibliothèque Sophie N. Saropoulos 92, Athènes, 1993
- GERSTEL, S., *Beholding the Sacred Mysteries. Program of the Byzantine Sanctuary*, College Art Association Monograph on the Fine Arts 56, éd. University of Washington Press, Seattle, 1999
- GOROVEI, Ș., « Aux débuts des rapports moldo-byzantins », *Revue Roumaine d'Histoire*, t. 24, no. 3 (1985)
- GOROVEI, Ș. et SZEKELY, M. M., *Ștefan cel Mare și Sfânt 1504-2004. Biserica, o lecție de istorie [Saint Etienne le Grand 1504-2004. L'Eglise. Une leçon d'histoire]*, éd. Mușatinii, Sfânta mănăstire Putna, 2004
- GOROVEI, Ș. et SZEKELY, M. M., *Princeps omni laude maior. O istorie a lui Ștefan cel Mare [Une histoire d'Etienne le Grand]*, éd. Mușatinii, Sfânta mănăstire Putna, 2005
- GRABAR, A., « Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art », *Mélanges Ch. Diehl*, Paris, 1931, republié dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-âge*, t. 1, Paris, 1968
- GRABAR, A., *Christian Iconography. A study of its Origins*, Londres, 1969
- GRABAR, A., *L'empereur dans l'art byzantin*, Strasbourg, 1936
- GRABAR, A., *Martyrion*, t. II, Paris, 1946
- GRIGORIADOU-GABAGNOLS, H., « Le décor peint de l'église de Samari en Messénie », *Cahiers archéologiques*, 20 (1970)
- GROLIMUND, V. (Archimandrite), « Die Entwicklung der Theologie der Eucharistie in Byzanz von 1054-1453 », *The Eucharist in Theology and Philosophy. Issues of Doctrinal History in East and West from the Patristic Age to the Reformation*, édité par István Perczel, Réka Forrai et György Geréby, *Ancient and Medieval Philosophy*, De Wulf-Mansion Centre, Series 1, XXXV, Leuven University Press, 2005, pp. 157-197
- IORGA, N. et BALȘ, G., *Histoire de l'art roumain ancien. L'art roumain du XIV^e au XIX^e siècle*, Paris, 1922
- IORGA, N., *Inscripții din bisericiile României [Inscriptions des églises de Roumanie]*, t. 1, Bucarest, 1905
- JEPHRANION (de), G., *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1942
- JOLIVET-LEVI, C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991
- JOLIVET-LEVY, C., *Etudes Cappadociennes*, éd. The Pindar Press, Londres, 2002
- JUNGSMANN, J. A., *Pastoral Liturgy*, New York, 1962

- KASPER, W. (éd), *Lexikon für Theologie und Kirche*, éd. Herder, Freiburg im Breisgau, 2000³
- KAZHDAN, A. P. (éd), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, éd. Oxford University Press, New-York, Oxford, 1991
- KRAUSE, G. et MÜLLER, G. (éd.), *Theologische Realenzyklopädie*, éd. de Gruyter, Berlin, 1994
- LIDOV, A., « Byzantine Church Decoration and the Great Schism of 1054 », *Byzantion*, t. 68 (1998)
- LOERKE, C., « The monumental Miniature », *The Place Book Illumination in Byzantine Art*, Princeton, 1975
- LOSSKY, V., *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, éd. Vrin, Paris, 1960
- MAXIM, M., « Les relations des Pays roumains avec l'archevêché d'Ohrîd à la lumière de documents turcs inédits », *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, t. 19, no. 4 (1981)
- MEYENDORFF, J., « Le dogme eucharistique dans les controverses théologiques du XIV^e siècle », *Grigorios o Palamas*, t. 42 (1969), pp. 95-99 – republié dans J. MEYENDORFF, *Byzantine Hesychasm : Historical, Theological and Social Problems. Collected Studies*, éd. Ashgate, Variorum Collected Studies, Aldershot, 1974
- MEYENDORFF, J., *Initiation à la Théologie Byzantine. L'histoire et la doctrine*, trad. A. Sanglade et C. Andronikof, éd. du Cerf, Paris, 1975
- MOISESCU, C., *Arhitectura românească veche [L'ancienne architecture roumaine]*, Bucarest, 2004.
- MUÑOZ A., *Il codoce purpureo di Rossano*, Rome, 1907
- MUSICESCU, A. M., « Considerații asupra picturii din naosul și altarul Voronețului » [Considérations sur les peintures du naos et du sanctuaire de Voroneț], M. BERZA (éd.) *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare [La culture moldave sous Etienne le Grand]*, Bucarest, 1964
- PANAYOTIDI, M., « L'église rupestre de la Nativité dans l'île de Naxos et ses peintures primitives », *Cahiers Archéologiques*, t. 23 (1974)
- PAPACOSTEA, Ș., « Un humaniste italien au service de Byzance en Europe Centrale au XV^e siècle », *Études Byzantines et Post-Byzantines*, V (2006)
- PAPADOPOULOS, K., *Die Wandmalerei des XI. Jahrhunderts in der Kirche Panagia Chalkeon Thessaloniki*, Graz-Cologne, 1966
- PETERSON, E., « Die Bedeutung von *anadeiknymi* in den griechischen Liturgien », *Festgabe für Adolf Deißmann zum 60. Geburtstag 7. November 1926*, Tübingen, 1927
- POPA, C., *Bălinești*, éd. Meridiane, Bucarest, 1981
- RIOU, A., *Le monde et l'Eglise selon Maxime le Confesseur*, Théologie Historique 22, éd. Beauchesne, Paris, 1973

- ROQUES, R., *L'univers dionysien : structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denis*, éd. Aubier, Paris, 1954
- ROSS, M. C., *Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, I, Washington, 1962
- SCHMEMANN, A., *Introduction to Liturgical Theology*, The Library of Orthodox Theology 4, Londres, 1966
- SCHÖNBORN, C., *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, éd. du Cerf, Paris, 1986,
- SCHULTZ, H.-J., *Die byzantinische Liturgie. Glaubenszeugnis und Symbolgehalt*, Sophia : Quellen östlicher Theologie, 5, éd. Paulinus, Trèves, 1980²
- SINIGALIA, T., « Les peintures murales du sanctuaire de l'église St-Nicolas du monastère de Probota. Iconographie et liturgie », *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série Beaux-Arts, ts. 36-37 (1999-2000),
- SPIESER, J.-M., « Liturgie et programmes iconographiques », *Travaux et Mémoires*, t. 11 (1991),
- ȘTEFANESCU, I. D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, éd. Paul Geuthner, Paris, 1928
- TAFT, R. (S.J.), « Ecumenical scholarship and the Catholic – Orthodox epiclesis dispute », *Ostkirchliche Studien*, t. 45 (1996), pp. 201-226 (republié dans *Divine Liturgies – Human Problems in Byzantium, Armenia, Syria and Palestine*, éd. Ashgate, Variorum Collected Studies, Aldershot, Burlington USA, Singapore, Sydney, 2001)
- TAFT, R. (S.J.), « Understanding the Byzantine anaphoral oblation », N. MITCHELL et J. BALDOVIN (éd.), *Rule of Prayer, Rule of Faith. Essays in honour of Aidan Kavanagh O.S.B.*, Collegeville, Minn., 1996, (republié dans *Divine Liturgies – Human Problems*)
- TAFT, R. (S.J.), *The Byzantine Rite. A Short History*, American Essays in Liturgy, Collegeville, 1992
- TAFT, R. (S.J.), « In the Bridegroom's Absence. The Paschal Triduum in the Byzantine Church », *La celebrazione del Triduo pasquale: anamnesis e mimesis. Atti del III Congresso Internazionale di Liturgia, Roma, Pontificio Istituto Liturgico, 9-13 maggio 1988*, *Analecta Liturgica* 14 = *Studia Anselmiana* 102, Rome, 1990, pp. 71-97, republié dans *idem, Liturgy in Byzantium and Beyond*, éd. Variorum, Aldershot, 1995
- TAFT, R. (S.J.), « The Liturgy of the Great Church: An Initial Synthesis of Structure and Interpretation on the Eve of Iconoclasm », *Dumbarton Oaks Papers* 34-35 (1980-1981), republié dans *idem, Liturgy in Byzantium and Beyond*, éd. Variorum, Aldershot, 1995
- TAFT, R., (S.J.), « At the Sunset of the Empire: The Formation of the Final 'Byzantine Liturgical Synthesis' in the Patriarchate of Constantinople » lecture présentée à la conférence internationale *Le Patriarcat de Constantinople aux XIV^e au XVI^e siècles: Rupture et continuité*, tenue à l'Accademia della Romania et le

- Forum Austriaco di Cultura, Rome, 5-7 Décembre 2006, sous presse dans les Actes – collection « Dossiers byzantins » publié par le Centre d'Etudes Byzantines Néo-Helléniques et Sud-Est Européennes, Paris.
- TAFT, R., (S.J.), « The Living Icon: Touching the Transcendent in Palaiologan Iconography and Liturgy », Sarah T. Brooks (éd.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557). Perspective on Late Byzantine Art and Culture*, The Metropolitan Museum of Art Symposia, New York: the Metropolitan Museum of Art, éd. Yale University Press, New Haven and Londres, 2007, pp. 54-61.
- TAFT, R., (S.J.), *A History of the Liturgy of St. John Chrysostom*, vol. II: *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and Other Preamble Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Orientalia Christiana Analecta 200, Institut Pontifical Oriental, Rome, 2004⁴
- THIEL, A., *Epistolae Romanorum Pontificum Genuinae*, Braunsberg, 1868
- ULEA, S., « Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești. Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare » [L'hieromoine Gavril, auteur des fresques de Bălinești. Introduction à l'étude de la peinture moldave à l'époque d'Etienne le Grand], M. BERZA (éd.), *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare [La culture moldave sous Etienne le Grand]*, Bucarest, 1964,
- VASILIU, A., *La traversée de l'image. Art et théologie dans les églises moldaves au XVI^e siècle*, éd. Desclée de Brouwer, coll. *Théophanie*, Paris, 1994
- WALTER, Chr., « Apsisversiering in de byzantijnse traditie », *Het christelijk oosten*, t. 31 (1979)
- WALTER, Chr., « L'église dans les programmes monumentaux de l'art byzantin », *L'église dans la liturgie. Conférences Saint-Serge, XXVI^e semaine d'études liturgiques*, Paris 26-29 Juin 1979, Edizioni Liturgiche, Rome, 1980
- WALTER, Chr., « L'évêque célébrant dans l'iconographie byzantine », *L'assemblée liturgique et les différents rôles dans l'assemblée. Conférences Saint-Serge, XXIII^e semaine d'études liturgiques*, Paris 28 Juin – 1^{er} Juillet 1976, Edizioni Liturgiche, Rome, 1977, pp. 321-331
- WALTER, Chr., « La place des évêques dans le décor des absides byzantines », *Revue de l'art*, t. 24 (1974)
- WALTER, Chr., *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982



IOANA BOTH

Née en 1964

Maître de conférences au Département de littérature roumaine, théorie littéraire et ethnologie de la Faculté des Lettres, Université « Babeș-Bolyai » (Cluj-Napoca), directrice du programme d'études approfondies en littérature roumaine

Professeur invité aux universités de Florence, Rome (Italie), Genève, Fribourg, Zurich (Suisse).

Membre de l'Association de Littérature Générale et Comparée de Roumanie et du groupe de recherche CeRNET (Université de Genève)

Dirige un Groupe de Réflexion sur l'Etat de la Théorie (GRéST)
destiné aux jeunes chercheurs et doctorants de la Faculté des Lettres,
Université « Babeș-Bolyai »

Volumes :

Eminescu et la lyrique roumaine d'aujourd'hui (Eminescu și lirica românească de azi, 1990 ; prix du début de l'Union des Ecrivains de Roumanie)

La trahison des paroles (Trădarea cuvintelor, 1997)

D. Caracostea, théoricien et critique littéraire
(*D. Caracostea, teoretician și critic literar, 1999, II – 2001*)

La poésie patriotique roumaine. Etude, commentaire et anthologie
(*Poezia patriotică românească, studiu, comentariu și antologie, 2001*)

Histoires littéraires (2003)

Signets de livres (*Semne de carte, 2004*)

Sens de la perfection. La littérature à forme fixe comme essai sur les limites du langage (*Sensuri ale perfecțiunii. Literatura cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului, 2006, prix de l'Association de Littérature Générale et Comparée de Roumanie*).

DU VISUEL DES FORMES LITTÉRAIRES

1. Le visuel littéraire : perspective théorique, perspective sur la théorie

« Mais, pour comprendre cela, il faut préciser – ou ébranler – les termes, repérer de quelle façon le voir ici mis en jeu dépasse l'idée commune que nous nous faisons du *visible*, et de quelle façon le *verbe* ici mis en jeu dépasse l'idée commune que nous nous faisons du *lisible*... »

(Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris, 2007)

Des mythes et des formes

Visualité des formes littéraires, poésie visuelle, « texteimage » beaucoup d'entre nous se sont habitués à invoquer à ce propos un adage célèbre, réifié par le jeu de la poésie européenne moderniste avec la peinture, ainsi que par toutes les nouvelles formes littéraires qui allaient suivre la fin (romantique) du mythe de la parole poétique originale, en encourageant l'immixtion d'autres ordres de signification dans le littéraire. Il s'agit du syntagme d'Horace, « *Ut pictura poesis* » (*Ars poetica*), sous la bandière duquel nombre de ces révolutions du texte écrit se sont effectivement produites dans la littérature européenne moderne. Allant jusqu'au niveau du sens commun, l'adage antique nous enrachine dans la conviction qu'il y a une correspondance entre la poésie et la peinture, au point qu'un poème peut être « semblable à une peinture ».

Effectivement, tout un axe de réflexion esthétique moderne s'est bien construit sur cette fondation, ignorant (consciemment ou non) la suite du texte horatien. Le poète antique poursuivait son adage avec : « *haec amat*

obscurum, volet haec sub luce videri » (« l'une aime le noir, l'autre aime être vue en lumière », à voir : la poésie, comme la peinture, aime et le mystère, le noir, et la lumière, la clarté...). C'est une analogie beaucoup plus pauvre, par rapport à toutes les interprétations dont le syntagme originaire fut affublé le long des siècles. Par ailleurs, dans son *Ars poetica*, Horace a toujours préféré les analogies entre le style poétique et les instruments musicaux ou les images conventionnelles de la musique. Ce qui prouve que toute une tradition de la poétique est en situation de « *misreading* » par rapport à ses origines, qui ne définissaient aucunement la poésie comme visualité du littéraire : comme toute mémoire culturelle, celle-ci aussi se trouve être infidèle. La mise en contexte correcte de l'adage ouvre un chapitre passionnant de l'histoire des idées littéraires, en montrant comment « Horace remarque d'abord que le critique sensé saura excuser les fautes que comporte forcément même la grande littérature. Le poète plaide ensuite pour plus de souplesse dans le jugement critique et affirme que la poésie devrait être comparée à la peinture, qui comporte non seulement un style de détail exigeant un examen rapproché, mais aussi un style large, impressionniste, qui ne plaît que lorsqu'on regarde de loin. Ces comparaisons, encore une fois, étaient légitimantes et éclairantes en leur lieu, mais lorsqu'elles furent annexées par les esprits enthousiastes de la Renaissance, qui convoitaient pour la peinture les honneurs accordés depuis longtemps à la poésie, leur contexte originel fut souvent oublié »¹. En poursuivant plus loin cette lecture infidèle du fondateur, pendant des siècles, « les critiques ont pensé que, si le poète ressemblait au peintre, c'était principalement par la vivacité picturale de sa description – son pouvoir de peindre dans l'oeil de l'esprit des images claires du monde extérieur, comme un peintre les enregistre sur la toile », et ceci jusqu'au moment où Lessing, dans son *Laocoon*, qualifia pareilles pratiques littéraires de transgressions artistiques². La revendication d'une signifiante du visuel pour les formes littéraires, au nom de cet adage « fondateur », nous situe en fait dans une construction culturelle, dont les racines se trouvent pourtant ailleurs que chez Horace.

Cette construction n'est pas la seule à cerner le sujet de notre recherche. Car, si l'on s'intéresse aux « formes littéraires » (et, pour des raisons déterminées, notamment aux formes poétiques), le « littéraire » y est aussi bien à définir que la « forme ». Qu'appelle-t-on une « forme littéraire » ? Plus précisément, qu'appelle-t-on « poésie », et en quoi cette « espèce » de littérature serait-elle conditionnée par la forme du texte ?

Là aussi, l'histoire de l'âge classique nous offre un bon exemple pour ce qui est de la construction culturelle³ ; il s'agit du troisième livre de l'*Enéide* : Enée s'y souvient comment ils étaient arrivés, lui et ses hommes, à Leukata, et comment il avait pris un bouclier ayant appartenu à un grec, l'avait suspendu au-dessus de l'entrée et y avait célébré son triomphe par un poème – « *postibus adversis figo et rem carmine signo* ». De ce poème, nous ne connaissons que le vers cité par Enée à l'occasion (et qui aurait pu constituer tout le poème) : « *Aeneas haec de Danaïs victoribus arma* », un texte d'une ligne. Enée appelle ceci un « *carmen* », voilà tout. Pourquoi serait-ce un poème ? Et bien, c'est un poème car il a été présenté comme tel par son auteur, et cette décision est suffisante pour entraîner son identification. Pourtant, le fragment de Virgile nous offre plusieurs autres détails, plutôt importants pour notre démarche : il s'agit (1) du support particulier sur lequel le texte a été inscrit (un bouclier capturé à l'ennemi et suspendu devant l'entrée de la nouvelle cité...), (2) du fait que c'est un texte donné – par son inscription même – à la vue collective et (3) du contexte « victorieux » dans lequel tout ceci se passe (célébratif, mémorable, citant – au sens où tout poème est citant, c'est-à-dire situé dans un contexte qui n'est pas originairement le sien, ici un bouclier de guerre comme support du texte). La situation du « bouclier d'Enée » prouve que, pour la juste interprétation d'un texte (comme poème ...etc.), il faut absolument tenir compte des codes non linguistiques et extratextuels, les mêmes qu'activent les innovations formelles de la littérature dans la modernité littéraire européenne : nature du support, contexte, matériel, usages préalables du support (« effets de palimpseste culturel »), etc. Tous ces codes appartiennent à une construction culturelle, sans laquelle le statut du « *carmen* » serait incompréhensible. Il en ressort donc que la forme littéraire ne serait appréhendable en dehors de son aire culturelle circonscrite.

Contexte mis à part, la forme textuelle serait-elle porteuse de signes identificatoires particuliers ? En proposant sa célèbre boutade selon laquelle « la plupart des poèmes est en forme de poèmes et non de peintures »⁴, un théoricien de l'envergure de John Hollander entend glisser habilement sur ce qui, à ses yeux, « va de soi », car « le problème du comment [*se fait-il que*] les poèmes sont formés comme d'autres poèmes est bien vaste »⁵. Il s'agit de la présupposition que les poèmes (1) ont une forme particulière, « de poèmes », et que (2) celle-ci est à *voir* (car elle est proche de la peinture), elle tient donc du visible.

Or, notre recherche se propose de partir précisément de cet angle mort, afin de cerner les contours essentiels du visuel des formes littéraires, de ce qui fait que les modes de leurs inscriptions sur de divers supports retentissent sur les dimensions de leur invention, de leur sémiosis et de leur réception. Dans un premier temps, il ne s'agira pas de proposer des réponses, sinon de cartographier la problématique d'un niveau qui est considéré par la théorie littéraire (trop souvent et de façon trop réductive) comme « allant de soi » dans la compréhension du texte écrit. Avec l'insistance des « pense-bêtes », car nous sommes persuadés de nous trouver, ici, devant une de ces épreuves difficiles du théoricien : repenser ce que nous prenons comme allant de soi, nous distancer autant que possible de nos présomptions culturelles. En effet, la nature du langage humain ne suppose pas que le texte écrit se donne à voir et, ce faisant, qu'il construit du sens sur sa dimension visuelle fondamentale.

C'est ce que W.J.T. Mitchell appelle « la dimension spatiale du littéraire », et qui, « loin d'être un phénomène unique de quelque littérature moderne, et loin d'être restreinte [...] à la simultanéité et à la discontinuité, [...] est un aspect crucial de l'expérience et de l'interprétation de la littérature à toutes les époques et dans toutes les cultures »⁶. Comme cet auteur avertit aussi, il ne s'agit pas de réduire les œuvres littéraires à des modèles géométriques univoques, mais de rendre explicites les structures visuelles qui orientent, de manière plus ou moins systématique, notre perception/interprétation des textes, fussent-elles simples au point de paraître évidentes, ou bien complexes jusqu'à être uniques, « d'auteur ». Il nous semble bien clair que ce n'est pas des diagrammes que nous avons dans nos têtes (le même Mitchell développe par ailleurs une énergie inutile à nier pareille idée de la perception primaire de la spatialité littéraire), mais que nous devons pourtant y avoir quelque chose qui nous permet de reconnaître un poème quand nous voyons un texte rédigé « dans la forme d'un poème ». Car la vue de tout texte écrit précède sa lecture. Alors, comment ne pas accepter la visualité du texte, dans son essentialité, parmi les dimensions du littéraire ? Certes, la critique littéraire s'est approprié le long des siècles tout un vocabulaire emprunté aux arts visuels et dont elle fait usage de manière plutôt analogique (Mitchell cite à la va-vite l'imitation, la représentation, l'expression, le style, la perspective, l'arrière-plan, le pittoresque et la couleur locale⁷), mais ce qui manque, néanmoins, est une théorie générale de la visualité comme

condition d'existence du littéraire en tant qu'expérience esthétique dans le langage.

Maintes fois, en parcourant la bibliographie du sujet (poétique historique, esthétique des arts visuels, stylistique affective ou esthétique de la réception), nous avons découvert des situations fascinantes de « *misreadings* » (comme celui, fondateur, de la poétique horatienne), dans lesquelles certains attributs basiques des objets (littéraires) étudiés se retrouvaient être interprétés par le biais de présupposés idéologiques restrictifs. Le plus souvent, il s'agit du poids idéologique imposé à la *forme* (littéraire, visuelle, etc.) par une perception récente négative du structuralisme, prête à y lire exclusivement un formalisme primitif et rudimentaire. Dans la scie du structuralisme défunt, la forme continue à avoir, en théorie littéraire, les connotations d'un vilain mot. Ceci encourage la persistance (en critique littéraire et, souvent, en poétique aussi) de la conception romantique de la poésie comme expression du Moi, ce qui exclut du sens lyrique tout ce qui n'est pas réductible au mouvement de la conscience ; il s'ensuit que « ce modèle rend difficile la discussion de tout ce qui ne peut pas être rapporté à la conscience unique : modèles sonores, arrangements typographiques, relations intertextuelles »⁸. La critique de cette inertie de l'imaginaire auctorial est encore loin d'avoir porté tous ses fruits et l'intérêt pour la forme littéraire affronte encore, de nos jours, des poncifs lents à mourir.

Notre perspective se propose donc d'embrasser un « formalisme radical », au sens de Craig Dworkin, un formalisme « qui lit les détails textuels [visibles] non pas comme des points de description, mais comme des aspects signifiants de façon inhérente (c'est-à-dire, à la fois importants et significatifs), et indépendants par rapport à la référence lexicale, [...] comme des points de *des-c*ription »⁹. La poétique historique est censée s'ouvrir ainsi à l'investigation de tous les « seuils » que la recherche fondamentale de Gérard Genette laissait en dehors de son objet, les « seuils » non-linguistiques, pourtant essentiels à la compréhension de la textualité, « mais, certes, tous les textes, comme les autres créations humaines, sont des phénomènes incorporés, et le corps du texte n'est pas uniquement linguistique... »¹⁰. Trop souvent, ce corps semble être considéré comme allant de soi par la théorie littéraire.

L'habitude de renvoyer les complications de la forme visuelle aux « artifices dédaignables » du maniérisme, comme le faisaient déjà un Montaigne (*Essais*, I, 54) ou un Taine (*Histoire de la littérature anglaise*)

y est aussi pour quelque chose, et elle est bien proche de l'héritage romantique, valorisant le moi et la conscience unique, quitte à aller contre les données de l'histoire des inventions des formes littéraires elle-même (la situation particulière de la théorie générale de la littérature à forme fixe pâtit encore, de nos jours, de cet héritage)¹¹.

Un autre aspect pour le moins surprenant de la bibliographie concerne l'habitude des commentateurs de considérer les aspects visuels du texte à l'aide d'analogies sonores ou musicales, tel Michel Butor (pour ne citer qu'un des cas les plus importants à nos yeux), qui commente les différences de caractères des lettres (dimensions, gras, etc.) des *Calligrammes* d'Apollinaire comme si elles y étaient pour marquer des accents particuliers d'une lecture ultérieure à haute voix des poèmes¹². Involontairement, peut-être, le lexique analogique utilisé par Butor transforme, dans sa lecture, les formes visuelles des *Calligrammes* en notations d'une oralité qui serait donc l'essence performative des poèmes. Par ailleurs, la bibliographie de la relation entre la littérature (la poésie) et la musique est beaucoup plus riche que celle de la relation entre la littérature et les arts visuels. Elle offre suffisamment d'arguments pour comprendre que, dans la culture européenne du moins, l'aspiration de la poésie à devenir musique (à s'approcher de la musique) est bien plus ancienne (plus profonde, plus tenace) que celle qui l'avoisine aux arts visuels. Ici non plus, les poéticiens ne donnent pas d'explication, se contentant de renvoyer à une longue tradition de la relation entre poésie et musique. Notre supposition est que la relation poésie-musique est plus prégnante, car plus générale, elle peut s'établir dans le cas de la poésie orale, folklorique, ancienne, etc., et se fonde sur des sensations plus diffuses de la réception (euphonies, concordances sonores, rythme qui retourne). Les poétiques historiques sont encore loin de saisir l'impact du trauma qu'a représenté le passage de l'oral à l'écrit, non seulement dans la perception/interprétation des formes littéraires, mais aussi dans la façon que nous avons de les imaginer. Paul Valéry en avait deviné l'importance :

« Longtemps, longtemps, la *voix humaine* fut base et condition de la *littérature*. La présence de la voix explique la littérature première, d'où la classique prit forme et cet admirable tempérament. Tout le corps humain est présent *sous la voix*, et [il est] support, condition d'équilibre de l'*idée*... Un jour vint où l'on sut lire sans épeler, sans entendre, et la littérature en fut toute altérée. Evolution de l'articulé à l'effleuré, – du rythmé et enchaîné

à l'instantané – de ce que supporte et exige un auditoire à ce que supporte et emporte un oeil rapide, avide, libre sur une plage... »¹³

L'histoire des inventions du premier modernisme retient un exemple impressionnant de passage de l'utopie musicale de la littérature à la réalisation visuelle/picturale. Il a été pertinemment analysé par Laurent Jenny, dans *La fin de l'intériorité*¹⁴, où il montre comment la visée musicale du vers libre symboliste, avec sa volonté d'exprimer librement une intériorité de la conscience, arrive à faire de l'espace de la page « le nouvel élément constitutif du signifiant poétique ». Selon ce théoricien, « le changement de paradigme métaphorique de la poésie, entre 1885 et 1913, a manifesté à la fois l'inconsistance de l'idée <musicale> de la poésie et son inadéquation à la réalité du vers libre... »¹⁵ qui exige, elle, un espace représentationnel n'exprimant plus aucune intériorité, composé exclusivement dans l'extériorité du plan de la page. Ce qui pourrait être conçu comme un échec (de l'utopie musicale à l'âge du symbolisme) prouve, par contre, aux yeux du poéticien, que

« la littérature [...] vaut moins par ses mythes que par la façon dont ces mythes accompagnent, masquent, et parfois provoquent des inventions esthétiques qui ont une valeur propre d'innovation formelle et idéologique. [...] Et c'est finalement par leurs impasses ou par leurs réussites formelles que se jugent les innovations esthétiques »¹⁶.

Il faudrait donc considérer l'émergence de l'association de la littérature aux formes des arts visuels à partir du moment où, dans l'histoire de l'imaginaire linguistique, le langage cesse d'être conçu exclusivement en termes d'oralité ; cette transformation (une véritable métabolisation du passage de la culture orale à la culture écrite en Europe) a pris du temps : son histoire, que nous croyons pouvoir situer entre le VIII^e et le XIII^e siècle, est bien le contexte dans lequel le passage au visuel des structures textuelles signifiantes du littéraire demande à être placé.

Visuel, visible, scriptible, lisible...

Le caractère visuel de la forme littéraire désigne quelque chose de plus que la visibilité générique de tout texte écrit (sur laquelle, pourtant, il prend appui). Nous proposons de considérer comme « visuels » les

éléments visibles du texte qui participent au sens, qui font sens dans le processus sémiotique général de la lecture/interprétation. Certes, c'est placer la barre « signifiante » assez bas ; le balayage du regard posé sur la surface d'un texte, celui qui précède la lecture, surprend déjà des indices orientatifs, comme la forme vers (déclencheur de l'attente « on va lire de la poésie ») ou la forme bloc-paragraphe (déclencheur de l'attente « on va lire de la prose »). C'est une identification essentielle pour le passage à la lecture. Avant de construire donc un sens aux niveaux rhétoriques, syntaxiques, etc. du discours, un texte littéraire est censé coder en soi une composante visuelle, afin de répondre aux exigences de lisibilité primaire ; comme le montre Christian Vandendorpe¹⁷, cette dimension du visuel n'entre que par la suite, dans un second temps (de la création ainsi que de la réception), en relation avec les innovations de l'écrivain.

Il va de soi que ces éléments généralement visibles, mais qui se qualifient dès le premier aperçu du texte comme visuels, configurent la signification. Le manque d'attention des théorisations poétiques à leur égard est probablement dû à la vitesse de la lecture, et encore du passage rapide du regard de l'identification à la lecture proprement dite, qui semblent ne pas les enregistrer, quand en fait ils s'y enracinent. Ils ne vont pas « de soi », ils exigent donc une conceptualisation. « Nous savons bien que lire, c'est d'abord regarder, mais l'excessive rapidité de la lecture à laquelle nous sommes contraints [...] nous amène à traverser immédiatement cet aspect visuel pour ne nous intéresser qu'au sens, du moins à l'infime partie du sens que nous parvenons à saisir dans notre hâte d'arriver au bout... », affirme Michel Butor, en dévoilant par cela une « véritable occultation de la conscience occidentale » à l'égard du statut visuel des textes¹⁸.

Le visuel s'articule déjà au niveau de l'arrangement de la linéarité réglementaire du texte écrit ; dans toutes les langues européennes, l'écriture se fait de façon linéaire, de gauche à droite, sur toute la largeur de la page, et de haut en bas, sur toute la longueur de la page. L'invariance ou bien la variation par rapport à cette règle est porteuse de signification, donc elle est visuelle. S'y ajoutent les lettres comme « ensemble de figures fortes, dont les combinaisons formeront toujours des formes fortes. [car] Les langues imposent à ces combinaisons, antérieurement à toute intelligence de mots particuliers, un certain nombre de règles, [...], fréquences relatives, longueurs entre deux blancs »¹⁹, qui sont reconnaissables par les lecteurs au premier aperçu du regard.

Afin d'être perçus visuellement, ces éléments du scriptible doivent se figer dans une image, être présents, donc, simultanément, dans une forme du texte destiné à la lecture par le regard, et non à la réception par l'ouïe. Quels sont les éléments qui distinguent entre le visible du texte écrit et le visuel de la forme signifiante ? Au risque de donner la sensation de réinventer la roue, nous nous devons d'explicitier que, par principe, tout texte destiné aux yeux doit être visible, mais peut bien rester, toutefois, non-visuel, ordonné exclusivement de façon linéaire, comme une imitation visible de la linéarité du flux sonore de la langue. La plupart des théoriciens y voient une donnée naturelle, qui fait que la structure linéaire de l'écriture mimétise la structure linéaire du langage²⁰ ; les critiques de cette conception mimétique de l'écriture alphabétique (européenne) invoquent des exemples exotiques, telles les écritures spatialisées des mayas, qui prétendaient à leur tour mimétiser une diffusion, cette fois circulaire, de la parole proférée²¹. Il est, comme on le voit, bien difficile de décider – pour ce qui est de l'écriture – à quel moment le visible devient visuel, si l'on admet que toute forme de notation graphique est conventionnelle, qu'elle codifie selon un système particulier mais artificiel la réalité de l'émission et de la diffusion des sons articulés. Ceci fait que toute notation graphique, destinée à la vue, rapproche le texte de l'image ; les effets ne tardent pas, aussi bien au niveau du processus de lecture (la lecture silencieuse, visuelle, n'est pas toujours linéaire et continue, ce qui la rend d'ailleurs difficile à formaliser) qu'au niveau du graphisme du texte : l'idéal typographique ancien, des caractères uniformes sur la page, est à interpréter aussi comme un reflet de l'effort de la textualité linguistique à résister « au potentiel iconique des lettres »²², à leur forte charge visuelle.

En revanche, la composante tabulaire de la structuration du texte sur son support n'est pas obligatoire dans le processus sémiotique ; il ne faut pas identifier la mise en page (obligatoire, pour toute écriture sur page) à la tabularité du texte écrit (facultative, et impliquant un sur-agencement de signes dans la spatialité de la page). Prenons, en négatif, l'exemple du roman, forme littéraire classique, écrit en prose, texte ample et agencé suivant la linéarité du temps/déroulement de son histoire : *le roman est un texte visible, mais non visuel*. Car il doit être visible afin d'être lu, mais sa lecture/interprétation ne s'appuie point sur des éléments visuels supplémentaires, qui ordonneraient, par-dessus la linéarité standard de la page, le discours selon des critères de spatialité ou de pertinence

non-linéaires. En premier lieu, cette espèce littéraire au texte ample ne permet pas, à cause de sa longueur même, un aperçu simultané de ses composantes textuelles ; or, la tabularité impose la coprésence, simultanément perceptible aux yeux du lecteur, d'un ordre autre que celui du codage de l'écrit linéaire « du début à la fin du texte » : a-normal, cet ordre autre vient formater le texte écrit et exige sa métabolisation à l'intérieur du processus sémiotique. L'exigence de simultanéité dans la perception de ce nouvel ordre sur la page exclut les textes dont l'ampleur excède la page – le roman, entre autres. Il les exclut, tout comme il impose, lors de l'invention de nouvelles formes littéraires s'appuyant sur les effets de la tabularité, que leur dimension soit adéquate à celle de leur espace-support : le poème à forme fixe le plus long, la sextine (inventée au XII^e siècle), avait 38 vers (six strophes à six vers + un envoi de deux vers), à une époque où l'espace de la page manuscrite « standard » du *codex* comprenait au plus 39-40 lignes. Les éventuels effets visuels dans les textes littéraires longs ne peuvent être que ponctuels. L'agglomération de pareilles contraintes visuelles entraîne la fragmentation du texte, au sens où le cadre de la page devient plus important que la succession des lignes de l'écrit d'un paragraphe à l'autre. Ainsi, par exemple, les romans expérimentaux de Johanna Drucker, des années 90, jouent sur le collage de photos (en imitant la page d'un journal) et sur la variation des caractères typographiques, mais cela scande ses textes « romanesques » au rythme du « page après page », en introduisant une tension entre la coupe de la page et la succession narrative (comparable, *mutatis mutandis*, à l'enjambement du vers). Des éléments ponctuels de visualité sont à retrouver en échange dans les premiers expériences du roman moderniste ; telle la « petite madeleine » de Marcel Proust, déclencheur du souvenir, mais aussi détentrice des initiales de l'auteur, P et M, Proust Marcel, que celui-ci inscrit en un clin d'oeil complice au lecteur. Mais, à ce niveau, les éléments visuels ne prennent pas le dessus de la linéarité « naturelle » du texte, ils demeurent au niveau des sur-ajouts de détail.

On peut conclure que, si la visibilité du texte écrit est une condition *sine qua non* de sa compréhension, la pertinence sémantique de certains éléments qui le composent dépend, en échange, du projet auctorial et s'adresse à la compétence culturelle du lecteur. Cette pertinence sémantique dépend des conditions de spatialité qui lui sont offertes par le support matériel du texte écrit, et elle se codifie culturellement, selon des pratiques interprétantes et créatrices, jouant entre la liberté innovatrice

et le conditionnement culturel en place. La base de ce conditionnement culturel est représentée par ce que Michel Butor appelle « la texture optique », soit « ces propriétés plastiques de l'imprimé ou du manuscrit qui ne changent point que l'on connaisse ou non la langue, [...] que l'on connaisse ou non l'écriture ou même le genre d'écriture »²³.

Leur construction visuelle fait sans cesse allusion à des codes sémantiques que les lecteurs connaissent : les poèmes ont une structure visuelle différente des romans, la littérature (du moins, selon les formules classiques encore en vigueur) se spatialise en page différemment des articles de journal : ces différences, importantes en ce qu'elles orientent la sémiosis bien avant la lecture proprement-dite, sont codifiées et leur sémiosis compte sur l'existence des codes respectifs. Le visuel des formes littéraires est bien une pratique culturelle.

C'est pourquoi notre recherche s'intéresse exclusivement aux formes littéraires écrites, figées sur un support matériel, pratiquant des codes signifiants communs à l'auteur et à ses potentiels lecteurs. La complexité de ces codes varie de la – disons – « simple » pratique européenne de l'écriture linéaire (ce qui permet la construction de tabularités à contre-sens, tout ce qui n'est pas linéaire mais est bien texte donnant du fil à retordre dans une sémiosis), jusqu'à la reconnaissance de symboles importants pour la culture européenne, dans des représentations schématiques des plus simples (p. ex. : la croix, le coeur, les étoiles, l'oeuf, etc.) réalisées à l'aide de l'écriture et insérées dans le texte, « in-textualisées », étymologiquement tissées dedans comme le dessin du proverbial tapis... Si les usages du « texteimage » (du texte à l'écriture formatée de façon à rendre perceptible une image dans l'espace de la page) préfèrent, pratiquement de l'Antiquité tardive jusqu'aux révoltes des avant-gardes du XXe, des images, simples et codifiées, de symboles à grande diffusion, c'est aussi dans un effort de rester, malgré le surcodage visuel, dans le voisinage du premier codage, celui de l'écriture, que ce dernier perturbe sans pour autant vouloir le faire éclater. Les inventeurs des effets visuels du texte ne savaient que trop bien que « La caractéristique essentielle de l'écrit, et qui le distingue profondément de l'image, réside dans le fait qu'il fonctionne de manière codée et régulière, à la fois pour la production de signification et pour la compréhension de celles-ci. Dans un texte, les signes sont organisés de façon linéaire, selon des configurations syntaxiques que le lecteur a appris à repérer et à traiter »²⁴. La simplicité des figures visuelles que la tabularité du texte est censée contenir revient, à notre avis, au même effort

de travailler – malgré l'innovation et la liberté connotés par l'ajout de la figure – avec des symboles codés préalablement. L'ajout de contraintes visuelles dans l'organisation d'un texte est de nature à accroître son ambiguïté de façon quasi proportionnelle ; la simplicité des images choisies représente un effort de contrôler, quand même, cette ambiguïté. Les complexes calligrammes d'Apollinaire, ou le « coup de dés » de Mallarmé, participant du mouvement moderniste de critique du langage, seront les premières à renoncer à cette simplicité du dessin, qui allait de soi auparavant, jusqu'à l'âge baroque et malgré le goût de celui-ci pour les complications.

Du visuel au visible : une double artificialité de l'écriture

Résumons : tous les textes « à lire », donc visibles, doivent...

(1) ...être fixés sur un support matériel...

(2) ...à l'aide d'un code destiné à être vu (en signes visibles).

En plus, les *textes visuels* doivent...

(1) ...être perceptibles en leur simultanéité. Le Groupe *mu* (et, après eux, plus généralement la poétique de la littérature) pose comme définitoire du littéraire la tension entre deux ordres du discours : l'ordre séquentiel (de l'oralité, mais aussi de l'écriture linéaire) et l'ordre tabulaire (de la mise en page du texte écrit, des contraintes visuelles de la forme poétique). L'étude des formes fixes littéraires nous a mené à conclure que cette tension est à la fois irréductible et irréconciliable, et qu'elle participe de façon essentielle au processus sémiotique, en allant jusqu'à pouvoir être identifiée comme le sens le plus profond du poétique dans la culture européenne²⁵ ;

(2) ...avoir un ordre du discours nettement perceptible comme artificiel, par rapport non seulement à un quelconque « naturel premier » (difficile à identifier dans des constructions culturelles), mais aussi à des conventions culturelles banalisées par l'usage (par exemple, un texte visuel peut afficher un linéament de l'écriture autre que celui horizontal, de gauche à droite, sur la largeur de la page, qui sera perçu comme une artificialité demandant à être interprétée, car le linéament normal de l'écriture est « naturalisé » par l'usage).

La théorie doit en ce point, à notre avis, accepter le fait que la qualification d'« artificiel » de cet ordre visuel venant se superposer à l'ordre visible du texte se rapporte à une artificialité de second degré, car

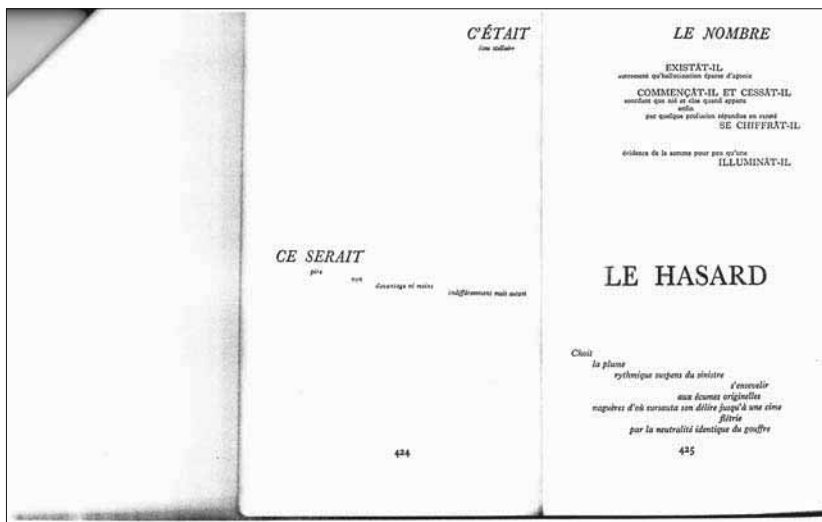
aucun ordre visuel d'un code linguistique n'est naturel, comme il l'est, en revanche, dans la profération (orale) du langage (où la scansion des syllabes accentuées/non-accentuées est artificielle par rapport à une prononciation naturelle de la langue). La langue n'est pas visuelle, ni visible, dans son état « naturel »²⁶. Par rapport à la nature orale de la langue, sa fixation par écrit est déjà artificielle : la visibilité même de la langue est artificielle, son ordre visuel étant donc un artificiel au second degré.

L'artificialité surimposée, seconde mais plus prégnante, donc aucunement secondaire, celle qui sert à la création de formes esthétiques, se réalise à l'aide des contraintes. Est *contrainte* tout paramètre imposé artificiellement à la langue et dicté non pas par des nécessités expressives de celle-ci, sinon par des raisons non linguistiques. Les contraintes destinées à l'ouïe sont moins riches en constructions artificielles, un fait imposé par l'ordre séquentiel de la parole proférée. Elles ne peuvent ni s'agglomérer, ni trop durer dans la séquentialité de l'oral, car la mémoire humaine récente n'est capable de retenir qu'au maximum quatre éléments significatifs. La preuve nous est fournie autant par l'histoire des systèmes de calcul²⁷, que par la métrique de la poésie orale du monde entier, où les contraintes reviennent au plus tard après quatre unités : telle la distance maximale, à l'oral, entre la rime d'attente et la rime d'écho²⁸. La pauvreté des contraintes possibles à l'oral s'explique par les limites du cerveau humain normal pour ce qui est de la perception séquentielle. Par contre, la perception simultanée, par la vue, est beaucoup plus riche et là se trouve la raison première de la complexité des contraintes visuelles des formes littéraires. Dans l'espace tabulaire établi par leur support, les textes peuvent accumuler des contraintes perceptibles simultanément : *in presentia*, toutes en même temps, elles mettront peut-être à l'épreuve la perception, mais ne chargeront pas outre mesure la mémoire durative. Autrement dit, une fois qu'il est figé, écrit et simultanément lisible²⁹, le texte peut compliquer les ordres qui le régissent, les ajouter, les superposer, les entrelacer (comme dans les poèmes entrelacés, *carmen intextus*, du Moyen Âge), sans qu'il y risque la perte de sens ou l'incompréhension du récepteur.

Dans tous ces cas, la spatialité qui supporte leur formation (*la page comme support*, au sens le plus littéral du mot) devient ce que le Groupe *mu* définit comme « métabole », soit un « espace de changement du langage »³⁰, où la graphique textuelle, doublement artificielle, vient altérer le codage du texte à tous les autres niveaux.

La culture européenne a donné une interprétation à cette artificialité, qui la « pose » et la justifie dans nos constructions imaginaires les plus profondes. Il s'agit de ce que Genette définit comme « cratylisme secondaire », dans le désir irrépensible de corriger l'erreur du nomothète platonicien³¹. C'est dans ce désir que s'enracinent les expériences visuelles des formes littéraires, visant à « philosophiquement rémunérer le défaut des langues », ce dont rêvait Mallarmé – lui-même, auteur d'une des plus spectaculaires dislocations du langage à l'aide d'un nouvel ordre visuel du texte en page, dans le *Coup de dés*. Ce qui nous semble remarquable du point de vue historique, dans toutes les expériences littéraires employant des contraintes visuelles dans leurs innovations formelles, c'est qu'elles se revendiquent toujours de cette idéologie « cratylque » primaire. Entre les expériences visant à compenser le défaut du langage par un perfectionnement de son ordre, à l'aide des contraintes visuelles (et qui est à mettre en rapport avec la conception du texte comme *imago mundi*), et celles destinées à opposer au logocentrisme primaire de la Création une dislocation de l'ordre, de façon à suspendre toute signification du discours, cette idée (que Platon conceptualisait déjà) continue à sous-tendre une cohérence fondamentale des exploits des formes littéraires, malgré la radicalité apparente de leurs différences.

Entre les premières et les secondes, la limite historique est marquée par trois expériences liminaires, les plus prégnantes dans l'histoire de la littérature européenne, qui signent la fin d'une utopie (selon laquelle l'ordre artificiel du langage poétique compensera et rétablira le *logos* premier) et la naissance d'une autre, que nous voyons encore motiver de fascinantes œuvres innovatrices (et selon laquelle la critique du langage, l'ex-position de son imperfection, allant jusqu'à sa suspension, est bien tout ce qui reste à cette *Kunst durch Sprache* qu'est le poétique). Il s'agit de la première machine à écrire des sonnets, conçue par le mystique baroque Quirinus Kuhlmann au XVII^e siècle, des *Calligrammes* d'Apollinaire et du *Coup de dés* mallarméen. Une histoire détaillée du visuel des formes littéraires devra s'y appuyer, dans ses partitions comme dans ses chronologies premières. Les sonnets de Kuhlmann suspendent l'identité du sujet créateur en même temps que la lisibilité de tout texte (par la transformation essentielle du visuel bidimensionnel en tridimensionnel). Les *Calligrammes* mettent en place un nouveau type de fonctionnement poétique (« qui reconduit la logique du vers : ce sont les formes iconiques qui constituent la forme non discursive du discours poétique, ce sont



Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*, Paris, NRF, 1914, pp. 18-19.

elles qui deviennent un principe de regroupement et éventuellement de segmentation des énoncés »³²) et un nouvel espace représentatif, ni imitatif, ni expressif, ne renvoyant à aucune intériorité, etc.³³. L'espace représentationnel imaginé par Mallarmé expose l'irreprésentable du sens à l'aide du langage – et ce, par le biais du langage contraint à défaire ses ressorts signifiants dans le processus même de configurer une forme visuelle, qui serait celle de la mouvance au hasard, du tracé des dés jetés sur la page, dépassant ses marges par-dessus la pliure du livre, mais demeurant encadré par les blancs qui, désormais, sont convoqués à signifier autant que les lignes qu'ils brisent.

La visualité du texte est donc étroitement dépendante de l'histoire de l'écriture, qui conditionne son apparition même. Quelles autres conditionnements des contraintes visuelles doit-on au premier ordre d'artificialité, celui de l'écrit ?

(1) une fois la linéarité (« cet incontournable de l'oral, depuis longtemps situé au centre de la réflexion sur le langage. Disposée sur un plan, l'écriture sait jouer à loisir des possibilités de combinaisons entre les directions : verticale, horizontale, dextroverse, sinistroverse... »³⁴) figée sur la page, elle encourage à son abolition ;

(2) la spatialisation orientée du texte (« L'espace du texte écrit est en principe orienté d'une manière nécessaire au décryptage du sens : de gauche à droite et de haut en bas dans les langues romanes, germaniques et slaves, de façon différente mais avec la même nécessité dans les langues sémitiques »³⁵) permettra par la suite aux copistes et aux scribes de jouer avec ses lignes de cohérence et de la surcharger : « à partir du XIII^e siècle, une tendance se marque, chez les auteurs et les copistes, à rompre significativement la linéarité de la graphie : signatures <par engin>, anagrammes, acrostiches exigent que l'oeil fasse, sur la page, choix d'unités textuelles (lettres, parfois syllabes) qui, rassemblées dans un ordre différent, exhibent un message dissimulé sous la régularité du premier »³⁶ ;

(3) la décontextualisation du langage, au sens où, dans sa forme orale, celui-ci « participait intégralement à la nature environnante, se confondant avec elle »³⁷ ; désormais, il pourra signifier le paradoxe de sa propre aliénation, ce qui fascinera des artistes et va générer des poétiques. C'est, d'ailleurs, ce qui fait remarquer à Jack Goody que le passage de l'oral à l'écrit marque un changement de nature de la littérature elle-même, qui ne s'appuie plus, désormais, sur des mécanismes de la mémoire vivante, sinon sur des « techniques graphiques » qui sont en outre étrangères à la nature de la langue³⁸.

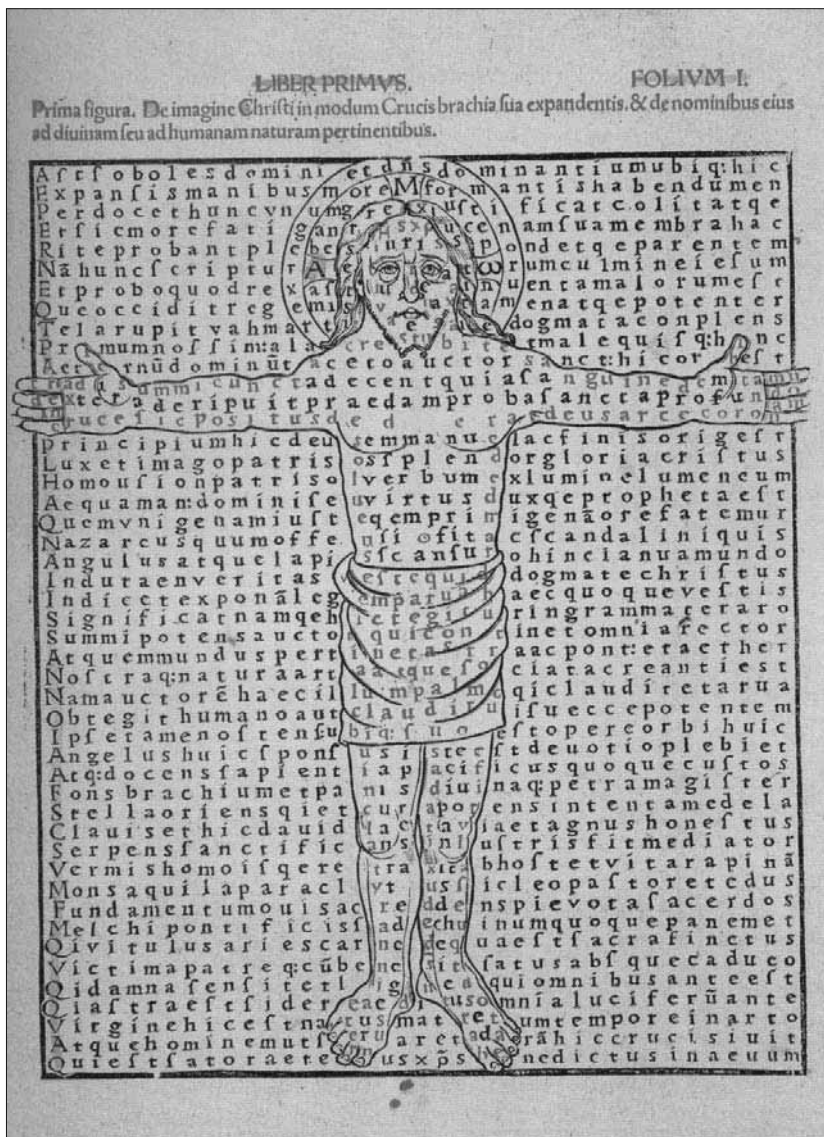
Elaborée et complexifiée à l'aide d'un nombre théoriquement infini de contraintes visuelles, la visualité peut conduire le texte vers l'image, en rapprochant (dans un rapport toujours tendu) deux modes de signifier génériques, l'écriture et le dessin, qui ont tendance à se superposer, mais demeurent irréductibles l'un à l'autre (et c'est pour cela que l'on parle de l'utopie picturale de la littérature). La visualité des formes littéraires s'appuie donc sur l'opposition traditionnelle (codifiée culturellement³⁹) entre l'écriture et le dessin, qu'elle met en crise ou du moins sous tension : opposées, mais superposables, qu'en est-il de leurs identités procédurales respectives ?

« Le mode de lecture traditionnel se voit alors sérieusement perturbé, le travail de la dimension visuelle du poème empêchant l'oeil de passer directement du signifiant au signifié. [...] cette irruption brutale du non-verbal dans le poème [...] oblige l'oeil à sauter constamment d'un système sémiotique à l'autre [et à cela] vient s'adjoindre un travail important sur l'iconicité de l'écriture »⁴⁰.

De l'inéluctable arbitraire des signes

Le niveau des contraintes visuelles accroît l'arbitraire des signes du texte ; c'est un des paradoxes de la visualité : justifiée par une idéologie visant à la motivation du langage, la visualité surajoute de l'ambiguïté aux signifiants de celui-ci. Ses formes demandent non seulement à être vues, mais aussi à être reconnues dans leur signification ; elles sont – toutes – des formes iconiques préalablement codifiées par l'usage⁴¹, comparables aux idéogrammes orientaux dans leur fonctionnement primaire. Leur reconnaissance facile par des lecteurs appartenant à la même aire culturelle masque en effet leur arbitraire. Prenons deux exemples extrêmes, afin de mieux saisir le caractère général de la situation. Les poèmes de type *carmen intextus* de Rabanus Maurus figuraient, dans le carré composé par des vers/lignes parfaitement égales sur la page (autant de lettres sur chaque ligne que de lignes dans un poème – et le tout compris dans l'espace tabulaire d'une seule page), un dessin, « tissu » par le choix de couleurs et déchiffrable dans un parcours de lecture dirigé par-dessus l'arrangement linéaire du texte. Ces dessins figurent pourtant des éléments simples de l'iconographie chrétienne, car il faut, certes, qu'ils soient familiers aux lecteurs pour qu'ils participent de la sémiosis. Un regard qui se poserait sur une croix, sur une crucifixion ou sur un symbole de la Trinité, dessinés par les lignes et les couleurs du texte, sans les valoriser selon le dogme chrétien, aura peu de chances de « lire » le *carmen intextus* de ce maître de la poésie visuelle que fut Rabanus Maurus.

A l'autre extrême de la forme visuelle codifiée dans sa simplicité se situe le vers écrit. Il faut un regard cultivé (fut-ce au sens minimal) pour reconnaître dans une ligne de texte plus courte que la largeur standard de la page une forme textuelle à part et porteuse de sens littéraire. Or, c'est que fait le vers écrit : dans les pratiques graphiques, généralisées à partir du XIV^e siècle en Europe (mais pas avant !), *le vers s'écrit à un par ligne de page et il s'aligne à gauche, du haut en bas, en respectant dans sa largeur l'identité ou la non-identité de dimensions* sur laquelle sa mesure (syllabique, dans la plupart des cas) joue, dans l'isométrie ou dans l'alternance hétérométrique. Ceci fait qu'un vers écrit est une ligne de texte plus courte que la largeur de la page. Un lecteur doit connaître la convention pour reconnaître au regard et orienter sa réception : « attention : vers ! attendre un sens poétique... », etc. La succession, trop rapide et donc inaperçue, est correctement exposée par Albert Kibedi-Varga : « Le regard précède la lecture, mais il n'est pas nécessaire



Carmen intextus, Rabanus Maurus : De laudibus Sanctae Crucis,
 Pforzheim, Th. Anselm, 1503 ; Roma, Biblioteca Casanatense,
 A. III.60.CC.

que la lecture suive »⁴² ; justement, pour que la lecture suive, le regard doit reconnaître la forme qui se donne à lui, à travers l'organisation visuelle du texte. Pour reprendre à Stanley Fish son interrogation désormais célèbre, « *How to recognize a poem when you meet one ?* », nous affirmons que (dans le cas de la littérature écrite) c'est aux formes visuelles du texte d'orienter cette perception première. Et que, tout comme la stylistique affective l'anticipait, on reconnaît un poème à sa forme écrite plus souvent qu'on n'en est conscient. La preuve, c'est qu'on ose le reconnaître même s'il est écrit dans une langue étrangère au lecteur et qu'aucune lecture ne suit la reconnaissance des contraintes visuelles du vers et de la strophe. Prenons le texte en finnois littéraire :

« *Tähdelle mi on syttynyt
Tie on kovin pitkä johtaa :
Vuostuhat kun on vierinyt
Valonsa meille hohtaa* »

Le regard du lecteur y verra immédiatement le vers (car les 4 lignes sont plus courtes que la largeur de la page, alignées à gauche et commencent chacune avec majuscule), la strophe (car un blanc précède et un autre suit ce bloc textuel) et, peut-être, la rime, dans la coïncidence régulière des finales de vers (1, 3 - *nyt* ; 2,4 - *-ohtaa*), sans toutefois pouvoir lire le texte⁴³.

La pression culturelle de nos compétences lectoriales est tellement forte qu'elle nous pousse à identifier la poésie dans une forme privée de langage (et les jeux modernistes de la suspension du langage comptent bien avec cela !). Tel est le cas du poème de Georges Fourest, intitulé *Pseudo-sonnet que les amateurs de plaisanterie facile proclameront le plus beau du recueil*:

... ..
... ..
Nemo (Nihil, cap. 00)

Xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
Xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
Xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
Xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX (*)

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

(*) *Si j'ose m'exprimer ainsi (Note de l'auteur)*⁴⁴

Toute une idéologie moderniste est à rapporter à des situations pareilles, de totale opacification du langage poétique ; l'obscurité du texte qui est pure forme, la non-signifiante linguistique absolue nous disent non seulement qu'ils n'ont rien à nous dire⁴⁵, mais aussi que la forme visuelle du poème demeure, et peut s'écrire, elle, là où le mot manque au poète. Dans le cas particulier de ce sonnet, l'absence du langage est contrebalancée par la prégnance du dessin, de la forme visuelle « sonnet » qui obéit aux contraintes les plus fortes du sonnet en alexandrins. Invité à y investir du sens, le lecteur peut découvrir les limites de son propre langage, peut se sentir prisonnier des limites de la forme fixe du sonnet, sans toutefois savoir quel sens mettre dans la forme : « il n'y a plus de limite analysable au scriptible, le texte n'est plus que prétexte »⁴⁶. La première chose que le lecteur est contraint de découvrir lors d'une expérience-limite pareille est sa propre solitude, impuissante, face au texte qui est réduit à sa forme pure.

Par contre, un lecteur habitué, comme nous le sommes depuis le XIV^e siècle, à reconnaître une poésie à l'aide de cette disposition des vers sur la page ne reconnaîtra pas un sonnet dans les manuscrits de Pétrarque et d'autres copistes et auteurs du XIII^e au XIV^e siècle. Ecrits à deux sur la largeur d'une page, les vers s'alignaient différemment :

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento **ma** s'egli e amor, perdio,
 che cosa e quale?
se bona, onde l'effecto aspro mortale **se** ria, onde sì dolce ogni
 tormento?
s'a mia voglia ardo, onde'l pianto e lamento **s'**a mal mio grado, il lamentar
 che vale?
o viva morte, o dilectoso male, **come** puoi tanto in me, s'io nol
 consento?
e s'io'l consento, a gran torto mi doglio **fra** sì contrari vènti in fralle barca
mi trovo in alto mar senza governo, **si** lieve di saver, d'error sì carca
ch'i' medesimo non so quel ch'io mi voglio, **e** tremo a mezza estate,
 ardendo il verno.

(Pétrarque, *Canzoniere*, §132)

Les signes paratextuels et visuels de la poéticité étaient différents dans ces manuscrits : couleurs des initiales de vers, dimensions des caractères, etc. et le lecteur était censé reconnaître sur la page, voir dans la tabulature de celle-ci une forme récurrente, un dessin caché pour un sens dans la plupart des cas ésotérique. L'alignement des vers du sonnet comme dans ce texte de Pétrarque met en évidence des traits considérés à l'époque les plus importants pour l'espèce du « sonnet » : il ne s'agit ni de la structure strophique, ni de la disposition des vers et des rimes, sinon des rapports entre les nombres qui gèrent l'algorithme du poème : 22 (syllabes par ligne horizontale, 2 vers à 11 syllabes chacun écrits de suite) et 7 (lignes de texte, pour 14 vers du sonnet), 22 et 7, 22/7 pour une culture où ceci était considéré comme étant le dernier rapport rationnel à exprimer le nombre irrationnel π ⁴⁷. Le codage des significations des dimensions visuelles du texte littéraire est bien historique et construit, tout comme nos compétences lectoriales.

Ceci fait que, à la vue de l'expérience de Man Ray (doublement ironique, il s'intitule *Poésie sonore*), nous reconnaissons la poésie en prenant appui uniquement sur les alignements de la forme vers :

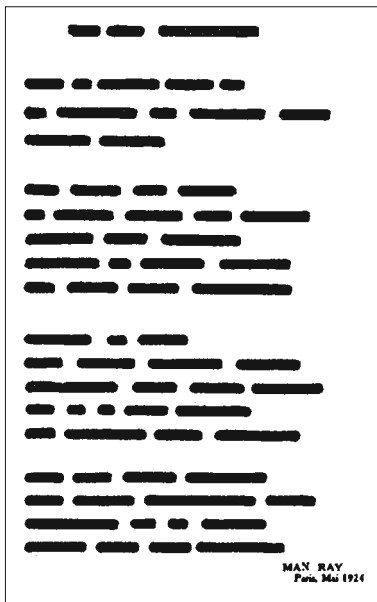


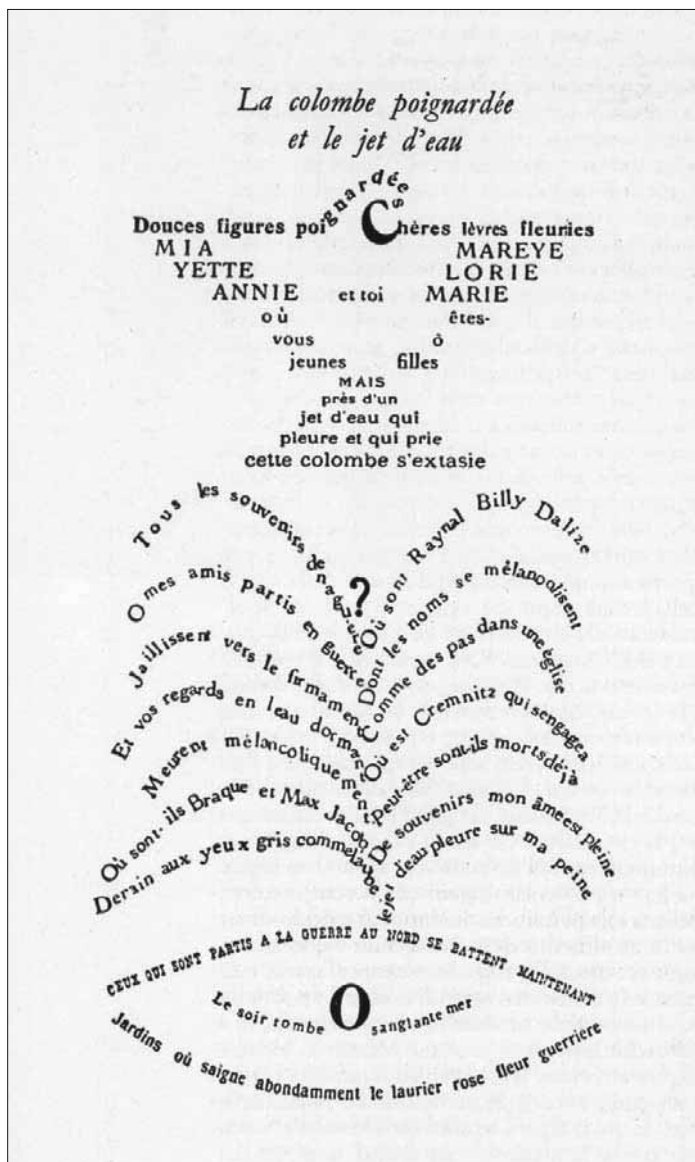
Image dépourvue de texte, le « poème » n'est pas, paradoxalement, moins arbitraire (comme le serait l'image mimétique d'un objet du réel, à la limite...), mais doublement arbitraire : dessin sur page d'une forme préalablement codifiée culturellement – le poème écrit. Paradoxalement, la prééminence du visuel dans la réception d'un texte est de nature à accroître l'arbitraire, le caractère largement « intertextuel » de ce dernier : il est reconnu grâce à la répétition qu'il donne d'une forme préexistante.

La longueur des lignes/vers dans le « poème » de Man Ray suggère en plus la forme du vers blanc (irrégularité des longueurs des lignes, non-coïncidences des fins de lignes : pas de métrique, pas de rime...) qui n'est reconnaissable que dans sa forme écrite et qui représente le comble du conditionnement visuel d'une forme littéraire.

Le cas particulier du vers blanc représente aux yeux des poéticiens poststructuralistes l'unique coïncidence parfaite entre le texte et l'image. L'ancienne classification des rapports entre le texte et sa forme visuelle (l'ensemble des contraintes visuelles qui le régissent, et que Albert Kibedi-Varga appelle de façon ambiguë « image ») n'en tient étrangement pas compte. Il y est question de poèmes figuratifs, de poèmes visuels et de

peinture textuelle⁴⁸, mais notre supposition est que le vers blanc y échappe justement à cause de sa simplicité aux apparences « non-arbitraires ». Le rapport entre écriture et image n'y est pas complémentaire (au sens où « malgré le rapport de dépendance de l'un des deux éléments vis-à-vis de l'autre, les deux éléments se laissent toujours séparer »⁴⁹) mais de coïncidence irréductible : la ligne du vers blanc n'est « vers » que parce qu'elle est plus courte que la largeur de la page sur laquelle elle est inscrite, sa *versura* est uniquement visuelle. D'ailleurs, la lecture à haute voix de la poésie en vers blanc doit toujours choisir entre la perte de sens « poétique » (car il n'y a aucun marqueur, aucune contrainte phonique de la forme vers) et l'ajout de marqueurs phoniques qui remplaceraient en sonore les signes visuels minimes de la mise en page du texte. Historiquement, l'invention symboliste (...post-romantique, au sens large) du vers blanc redécouvre « l'espace comme un nouvel élément constitutif du signifiant poétique »⁵⁰ et pose la ligne horizontale de l'écrit, à condition qu'elle soit plus courte que la largeur admise de l'espace de la page, comme « schème graphique » et comme « relais du vers » : « Si en effet on admet qu'il y a vers dès qu'une forme non discursive permet de regrouper et de segmenter des ensembles discursifs, on voit clairement comment le schème graphique peut constituer un relais du vers. La ligne typographique assumait cette fonction dans le vers libre, et la liberté de la forme <vers> (son autonomie par rapport au discours) consistait à s'arrêter quand bon lui semblait dans les limites des marges. Cette liberté de la ligne n'allait pas jusqu'à s'émanciper de son horizontalité et de sa vectorisation gauche-droite... »⁵¹, et c'est de cette limite que partiront les poésie visuelles des avant-gardistes (Apollinaire compris), en proposant à la ligne du vers blanc une surdétermination, toujours visuelle, qui change sa direction, son horizontalité, choisissant d'ignorer aussi les marges de la page comme espace figé. Le vers blanc ira ainsi jusqu'à dessiner des formes iconiques, mais à la base de l'invention de toutes ces formes littéraires nous devons admettre la présence de cette coïncidence minimale, discrète et pourtant absolue, entre le texte et sa dimension visuelle : le vers blanc, qui n'est vers que s'il est vu comme tel.

Il s'ensuit que les formes littéraires visuelles sont incompréhensibles en dehors des communautés interprétantes, indifféremment de leur degré de complexité. Mais il est vrai aussi que ces formes de la littérature écrite peuvent bien dépendre des dimensions visuelles, les mêmes qui les rapprochent des images jusqu'à les superposer. On peut ainsi considérer que le vers blanc (emblématique pour notre recherche) est l'image de



Apollinaire, *La colombe poignardée et le jet d'eau*,
in G. Apollinaire, *Choix de poèmes*, Bucarest, 1974, p. 71.

la parole (linéarité du langage, qui ne tient pas compte des contraintes de la page écrite, mais s'arrête suivant la volonté du sujet énonciateur), mais il ne sera pas de même dans une culture où l'oralité de la parole serait représentée par écrit autrement qu'à l'aide d'une ligne d'écriture (pas de vers blanc dans les textes mayas, pour retourner à nos premiers exemples⁵²). Sur cette dimension visuelle primaire du texte, la culture européenne construit des architectures de contraintes, les unes plus complexes et plus motivées idéologiquement que les autres, dans ce qu'on appelle « littérature ». Plus elle accumule des contraintes visuelles (ce qui, au niveau des contraintes sonores, était assez limité), plus la littérature s'éloigne de sa forme orale : « Ecrire produit une image visuelle : les formes, dimensions et places des lettres sur une page contribuent au message qui y est produit, en créant des énoncés qui ne peuvent pas être reproduits dans la langue parlée »⁵³. Comme nous venons de le montrer, dans ce processus voulu comme une « re-motivation » du signe, en fait le texte accroît son ambiguïté et la difficulté de sa sémiosis. Or, dans la culture européenne, l'ambiguïté accrue du texte, le grand nombre de contraintes, s'exerçant de façon simultanée sur un texte assez bref, et la tension irréductible entre l'ordre séquentiel et celui tabulaire du discours codifient ensemble un type particulier de texte, celui qu'Enée écrivait sur le bouclier du triomphe contre les grecs : la poésie.

2. La poésie à la page. Poésie et forme visuelle dans la littérature européenne

« Where language starts to break down as a useful tool for communication, poetry or art occurs. »

(Bruce Naumann, *Prints 1970-1989*,
ed. Christopher Cordes, Castelli Graphics,
New York, 1989, p.25)

La poésie

Il y a plusieurs traits constitutifs de la poésie qui font que celle-ci soit plus ouverte au visuel ; l'invention des formes littéraires parle de pictopoèmes, de poésie visuelle, de « *poesure et peinture* », mais jamais

de « pictonouvelle », ou de « comédie visuelle », de même que le discours accompagnant les nouvelles formes littéraires, leur idéologie sous-jacente, n'est pas aussi riche pour la prose que pour la poésie – et ce toujours en relation avec la dimension visuelle de la forme poétique. Forme et idéologie composent le *dispositif poétique*, comme « matérialisation sur un texte du système culturel de légitimation », qui « pèse indirectement sur les textes »⁵⁴. Dans la même logique, afin de saisir l'importance que peut prendre le visuel dans l'invention des formes littéraires classifiées comme de la « poésie », « le problème n'est pas de savoir ce qui peut être matériellement écrit, mais ce qui peut être agréé »⁵⁵.

La poésie en tant que dispositif jouit dans la culture européenne d'une codification beaucoup plus forte. Idéologiquement, elle est censée jouer sur une ambiguïté sémantique accrue, motivée par sa visée compensatoire du langage « naturel ». Cette conception entraîne au moins deux conséquences intéressantes pour le visuel du texte poétique. *D'une part, la poésie est censée défier l'intégrité syntaxique du langage*⁵⁶ ; *elle y arrive le plus souvent en augmentant la tension entre ses deux ordres du discours, le séquentiel et le tabulaire*. Il s'ensuit que le poème est « fondé dans la perception des limites et des marges qui définissent – sans jamais complètement coïncider avec, et presque en une dispute intermittente – les unités sonores (ou graphiques) et les unités sémantiques »⁵⁷. La densification des contraintes visuelles est parmi les solutions les plus faciles pour opposer le tabulaire « hyper-artificiel » au séquentiel « naturel » de la parole proférée et de l'écriture linéaire. Plus cette visualité est contraignante et accrue, plus l'identification de la poésie est assurée et son sens primaire se trouve protégé dans la réception⁵⁸. Les historiens de l'écriture voient dans la venue au poème des artifices de la mise en page une véritable voie royale de l'invention esthétique :

« Il devient ainsi évident que l'accent sur l'élément visuel dans l'écriture allait avoir une émergence poétique, car ce n'est que dans la poésie qu'advient ce point de contact qui permet le glissement d'une signification par nécessité interne (où chaque point visuel terminus a une pertinence et une valeur) à un nouveau mode de percevoir, dans lequel la visualité devient [...] le commencement de toute une *nouvelle* méthode de percevoir »⁵⁹.

La visualité de la forme poétique rappelle aux yeux du lecteur et relance la pression du paradigmatique linguistique sur l'axe syntagmatique de

l'écriture de la langue. A la définir ainsi, on constate qu'elle concrétise l'essentiel de la fonction poétique jakobsonienne :

« Dans le langage écrit, la contiguïté syntaxique est visible sur la page dans la chaîne des mots, tandis que l'aspect comparatif-paradigmatique, quoique implicite, est invisible. Quand la syntaxe est détruite ou seulement [on fait allusion à] quelque chose de semblable [...], un nouvel équilibre est posé entre les deux caractères. Des mots reliés visuellement entre eux peuvent être traités soit syntaxiquement, soit paradigmatiquement, ou bien la syntaxe et le paradigme y sont également impliqués »⁶⁰.

Ce faisant, *la poésie expose sa condition textuelle*, afin de rendre spectaculaires (au sens étymologique, bien sûr, mais l'espace représentationnel de la page, avec sa tabularité innée, y est pour beaucoup dans cette mise en vue comme scène originiaire du poème) les pratiques d'écriture dont elle est le fruit et la raison. Mais, dans la mentalité européenne, l'exposition de la condition textuelle de la littérature, dans sa forme « poésie », est redevable aussi à la relation entre l'aspect du texte écrit et la fonction d'*imago mundi* de celui-ci. L'iconicité du texte poétique est en étroite relation avec la dimension de la page, « toute poésie [écrite], même dans ses formes les plus traditionnelles, demande au lecteur de déchiffrer le texte en termes aussi bien spatiaux que linéaires »⁶¹.

D'autre part, elle est identifiable et appropriable comme telle uniquement par le rappel d'un savoir préexistant, d'un codage apriorique, dont il a été préalablement question ; l'ambiguïté s'y voit par ailleurs perpétuée, au sens où « le surcodage poétique a ceci de particulier qu'il se donne, par rapport à la langue, comme organisation *a posteriori* du message, tout en étant, au moins partiellement, un *a priori* caractéristique d'une époque culturelle ou d'un groupe »⁶². Dans ce sens, un texte poétique est toujours « citant », il actualise des compétences, des structures et des ordres de discours reportables aux compétences culturelles de ses interprétants. Son plurisémanstisme a de nombreux effets de redondance : haute densité de contraintes, indiquant chacune à sa manière la poéticité (et parfois orientant la lecture dans un même sens), excès de spatialisation et d'ellipticité du discours, tous ces composantes sont visuelles dans un poème écrit. Jerome McGann les compare au bruit électronique qui participe au sens des nouvelles formes d'art multimédial : « Les textes poétiques se font une vertu de la nécessité du bruit textuel, en exploitant la redondance textuelle. L'objet du texte poétique est de densifier le milieu

en s'y donnant entièrement à voir [*to thicken the medium on full display*, n. I.B.] »⁶³. Le sens visuel du texte peut être redondant par rapport au sens linguistique tout court – c'est l'aspect tautogrammatique saisi par la plupart des poéticiens qui ont étudié la poésie visuelle : « d'aussi hauts niveaux d'autodescriptivité, de poésie sur la poésie, comportent une identification substantielle entre la forme et le contenu »⁶⁴.

La redondance du texte poétique répond aussi aux besoins traditionnels d'opacification ou même d'ésotérisme du texte, en troublant paradoxalement le sens qu'elle est censée multiplier par les formes entrelacées de son expression. Le *carme figuratum* médiéval joue précisément dans ces paramètres de forme visuelle et de mentalité archaïque :

« les textes des *carmi figurati* ont plusieurs dimensions : leur contenu s'articule en un message verbal et un autre iconologique, toujours étroitement interdépendants et presque incompréhensibles, ou tout au moins appauvris si l'un est privé du soutien de l'autre. [il sait] ...unir le goût pour l'énigme, la recherche doctrinaire de type initiatique et la symbolique sous-jacente, poétique et religieuse... »⁶⁵.

Il en va de même pour les *versus intexti*, de la même époque, qui accumulent les contraintes relatives à la longueur des lignes, au nombre (égal) de caractères de toutes les lignes de texte, les croisements obligés mis en évidence par la polychromie, et dont tous les sens doivent converger vers le sens « caché », « majeur », commun au texte intégral et au texte qui y est « tissé ». Cette combinaison, sémantiquement explosive, d'elliptisme et de redondance, demandant à être perçue en sa simultanéité, surchargée d'éléments signifiants, s'appelle dans notre tradition « poésie » et nous la reconnaissons en vertu de toute cette complexité. Ceci n'a pas changé depuis les *versus intexti* et jusqu'au poèmes concrets de la fin du XX^e : « le texte doit avoir une connexion reconnaissable au langage verbal, à ses présentations orales ou visuelles, il doit être connectable à une tradition littéraire/poétique, et de par là il doit être acceptable dans le cadre du discours des arts »⁶⁶.

L'effet ultime de cette construction compliquée est de transformer les composantes de la sémiosis poétique (contraintes visuelles comprises) en un médium (« dans les poèmes, pourtant – avertit McGann, un des théoriciens les plus raffinés des textualités liminales – <le sens> est conçu

de façon erronée comme un <message>. C'est que le sens en poésie est plutôt une partie du médium poétique, un trait textuel comme les modèles phonétiques de l'œuvre, ou comme ses différentes composantes visuelles »⁶⁷). Or, la composante primordiale du médium de la poésie écrite est bien la page. Nous allons voir dans ce qui suit comment elle interagit avec l'histoire des inventions littéraires.

La page

Le plus souvent, grâce à ses dimensions réduites, le poème peut être contenu par un même espace-page⁶⁸. Cette possibilité concrétise la simultanéité nécessaire de la manifestation et de la perceptibilité de toutes les composantes de l'algorithme de contraintes dans un poème à forme fixe – et la littérature européenne ne connaît pas, d'ailleurs, de forme poétique fixe qui ne rentrerait pas dans une page de 39 lignes de tabulature. Elle appartient à un âge de la prééminence de l'écrit, au détriment de l'oral ; le texte doit être figé sur un support afin de permettre sa contemplation, afin de rendre perceptible sa tabularité :

« En poésie, où la ligne individuelle est intégrale du point de vue compositionnel, la page est le plus souvent elle aussi intégrale. La plupart des poèmes brefs, par exemple, impliquent un degré significatif d'iconicité : nous voyons le poème comme visuel avant même de le lire. Perçue par l'œil comme une unité complète, la page est qualifiée au point où elle cesse de fonctionner comme un réceptacle arbitraire, ou comme une surface, pour le plus grand nombre de mots qu'elle peut contenir [...], devenant en revanche le cadre, le paysage, l'atmosphère dans laquelle l'unité du poème est représentée et interprétée. »⁶⁹

L'apparition de la page entraîne des modifications du texte sous tous ses aspects : génération, notation, fixation, identification, consultation, lecture, interprétation⁷⁰. Elle jouit d'une unité visuelle d'information, qu'elle peut aisément transformer en autonomie par rapport aux autres pages du *codex*. Les historiens du livre sont unanimes à identifier comme une des conquêtes majeures du nouveau médium la possibilité qu'a celui-ci de contenir, en simultanéité, du texte et des images : « la page devient ainsi le lieu où le texte, jusque là perçu comme une simple transcription de la voix, accède à l'ordre du visuel. Elle va dès lors être travaillée de plus en plus comme un tableau... »⁷¹, et l'histoire des formes visuelles de la

littérature commencera à s'écrire. C'est probablement, dans l'histoire de la littérature occidentale, un des premiers cas exemplaires où un changement du médium entraîne des modifications dans la forme d'art qu'il « supporte »⁷².

C'est à cette modification radicale de la pertinence des éléments discursifs *visuels* que Ezra Pound attribue, par exemple, le changement de style de la poésie provençale (destinée à la performance) à la poésie toscane pré-dantesque (destinée à la lecture, avec son « système complexe de phrases secondaires, opérant l'une sur l'autre »⁷³). La poétique historique rencontre ici la sémantique historique d'un objet culturel fondamental : *la page*, la page comme médium de l'écriture, la page comme support de l'espace du figural et de la représentation, la page, espace tensionnel, « lieu d'expression d'une dualité essentielle, celle de l'écriture tendue entre l'espace et le temps, l'image et la parole... »⁷⁴. Avec l'invention de la page, les pratiques textuelles consacrent aussi l'autonomie d'un groupe prédéfini de 30 à 40 lignes (simultanément perceptibles), qui tissent la tabulature et ses rapports bidimensionnels multiples : haut-bas, droite-gauche, cadre-circularité, etc., jusqu'à donner une sensation de tridimensionnalité : « La page n'est bidimensionnelle qu'en apparence. Plusieurs modes d'iconisation y collaborent, les uns exigeant un décodage linéaire, d'autres une perception <en abîme>. Le lecteur est requis d'osciller du lisible au visible et inversement... »⁷⁵. Les éléments visuels de l'ordre du discours y fleuriront vite, « une fois que la page manuscrite devient une matrice de signes visuels et n'est plus un support d'une oralité coulante, linéaire, la scène est prête non seulement pour l'ajout et l'annotation, mais aussi pour le désagrément et la juxtaposition... »⁷⁶.

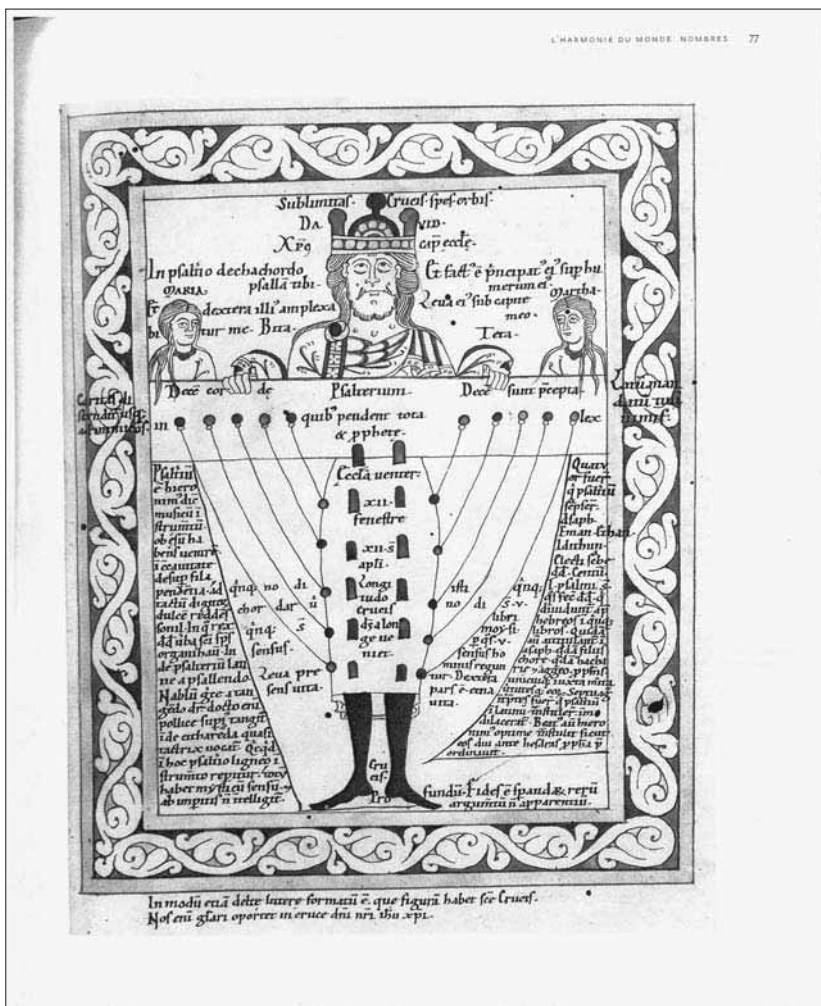
La culture européenne moderne du livre, sous tous ses aspects, est redevable de beaucoup à cette mutation du médium de l'écriture. La disposition graphique de tout texte, que le *codex* permet selon d'autres contraintes que celles du *volumen* antique ou du rouleau juif, allait changer : « du X^e au XVII^e siècle, la spatialité des textes a ainsi progressivement changé de nature. [...] Quand intervient l'écriture, cet espace-là se projette (sans s'y résorber) dans un autre, géométrique, engendré par le trait de la lettre, les dimensions de la page, le volume du livre... »⁷⁷. La spectacularité du support participant du sens allait par la suite être métabolisée dans les imaginaires théologico-philosophiques du texte, censé reproduire non seulement le Logos, mais aussi sa disposition,

le cosmos même de la Création. Les possibilités de visualiser l'écriture (et les *Ecritures...*), offertes par le nouveau support, répondaient à de véritables problèmes théologiques du Moyen Âge :

« La plénitude de sens des mots de Dieu (le texte biblique copié dans les manuscrits) relève à la fois de la signification conventionnelle du langage dans lequel il a été transmis aux hommes et de la forme dans laquelle il est ensuite restitué à l'ensemble des croyants. Comment éviter de perdre cette épaisseur de sens lorsque ce verbe est mis par écrit ? »⁷⁸

La visualité du texte, l'ajout d'images et le rapprochement entre l'écriture et les images (lettrines, marges, illustrations) tend à conserver cette épaisseur. Nous devons à Isabelle Marchesin la découverte extraordinaire d'un autre procédé de préservation (« analogique ») de l'épaisseur du verbe proféré dans son passage à l'écrit : les pages des manuscrits à la fin du Moyen Âge (dans la période de consécration de l'usage de la page comme support du texte) régissent les lettrines et les enluminures selon des proportions géométriques. Le procédé consiste essentiellement à « transposer les valeurs mathématiques de l'énoncé en termes visuels : elles définissent les points essentiels de la construction de la lettrine et de son inscription dans la page »⁷⁹. L'historienne prouve que ces solutions de « mise en page », qui visualisent analogiquement un sens discursif ou séquentiel, faisaient partie des compétences courantes des lecteurs avant 1200. La page permet, essentiellement, une nouvelle objectivation des principes (numérologiques, mimologiques,, etc.) de l'harmonie du monde, qui régissent l'art, aussi bien que la philosophie, les sciences ou la religion : « Elle fonctionne comme une sorte de stimulus, une mécanique de reconnaissance qui éveille en soi, comme l'explique saint Augustin, les mêmes harmonies que celles qui sont perçues par les sens, à l'extérieur. »⁸⁰ Effectivement, la matérialité de la page permet la figuration de la sensorialité (perdue) de la voix : ainsi commence l'histoire de l'invention des formes littéraires visuelles, à la fin du Moyen Âge latin...

L'apparition des formes littéraires (écrites) brèves, fondées par un nombre toujours accru de contraintes visuelles, a lieu dans l'intervalle du XII^e au XIV^e siècle, et elle doit être mise en relation avec des changements de mentalité dus aux quelques mutations « techniques » essentielles de la façon d'appréhender le monde :



Psautier avec glose de Pierre Lombard, Allemagne du Sud, troisième quart du XII^e siècle, encre et peinture sur parchemin, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, ms. Cod. theol. et phil. 2^o341, f1.

(1) la consécration de la page comme support de l'écriture, et d'une écriture organisée différemment qu'auparavant, avec toute la série d'implications idéologiques dont il a été question ; « Il est impossible de situer avec précision le moment auquel chacune de ces techniques fut adoptée de manière générale ; néanmoins leur emploi était devenu la norme aux environs de 1220 et l'on retrouve la plupart d'entre elles dans les bibles glosées ou les manuscrits des sentences de la fin du XII^e siècle »⁸¹ ;

(2) la consécration du *codex*, qui remplace le *volumen*, comme format du livre, et qui entraîne une mutation fondamentale non seulement dans la façon de consulter les textes, mais aussi dans la manière de les organiser, les structurer, les sur-ordonner par des éléments ajoutés à la linéarité de l'écriture ; « Il semble que la substitution de l'un à l'autre soit due à l'influence des chrétiens copistes de l'Écriture sainte : désireux sans doute d'enfermer la parole divine dans le sanctuaire inviolable de cet espace géométrique, tranché, net, recouvert d'une reliure qui en assure l'unité tout en prêtant ses surfaces à l'art des imagiers. [...] Le rouleau antique se déployait comme la voix, comme la vie, de son début à sa fin, sans que ces extrémités soient simultanément perceptibles. Le *codex* engendre un Ordre abstrait, indiscutablement et totalement présent, espace microscopique autonome »⁸² ;

(3) la généralisation, en Europe Occidentale, de la notation positionnelle des chiffres sur la page (qui fonctionne, dans ce cas aussi, comme un espace tabulaire bidimensionnel, dont les positions sont valorisées numériquement), probablement une des plus importantes révolutions du calcul de la fin du Moyen Âge⁸³, mais qui contribue à son tour à la consécration des valeurs positionnelles des signes sur la page en général ;

(4) le passage (entre 1250 et 1350) d'une culture pratique de la mesure qualitative à une culture de la mesure quantitative, qui est, lui, nécessairement visuel⁸⁴. Là aussi, l'invention de la page permet aux textes, colonnes de calculs et dessins d'être appréhendés de façon tabulaire, manipulés plus facilement et consultés de même. Les sciences pratiques, tout comme le texte (littéraire...), entrèrent ainsi dans l'ère de la tabularité.

Comme le démontrait autrefois Huizinga, la fin du Moyen Âge est caractérisée par une prédominance de la vue – et des signifiants visuels : « Observez le fait que tout ce que les humains peints à la Renaissance font

[...] – mesures, lecture, calculs, peinture, chant – tout est visuel. Même les chanteurs lisent, lisent afin de savoir quels sons ils doivent faire pour la délectation de l'ouïe. »⁸⁵ Cette nouvelle prééminence de la vue, de l'espace, de la position et du tableau/diagramme engendre une nouvelle pratique de la lecture, qui se signale au poéticien par les nouvelles formes littéraires. Prenons les exemples des deux poèmes à forme fixe les plus célèbres, inventés à la même époque : le sonnet et la sextine⁸⁶. L'histoire de leur invention (le sonnet – en réponse à un problème de mathématique des nombres irrationnels, qui tenait de la même révolution du domaine entraînée par la numérotation de position ; la sextine – en réponse à des problèmes mathématico-philosophiques du hasard), la structuration pour la plupart visuelle de leur algorithmes de contraintes textuelles, tout ceci témoigne de l'avènement d'un nouvel horizon culturel.

La consécration des pratiques de la connaissance et de la création, rendues possibles par la page, institue au niveau du texte un nouveau dispositif (au sens que donne Balpe au concept de « dispositif »). Or, celui-ci fonctionne par définition comme « un amortisseur du système de légitimation, il permet de donner une certaine durabilité à la notion de texte, la durabilité nécessaire à la valorisation du texte »⁸⁷. Un changement technique de l'importance de l'imprimerie n'altérera pas les structures du dispositif de la page de texte, il les perpétuera : les pages de la *Bible* de Gutenberg ont toujours 36 lignes, des marges et des lettrines dessinées, deux colonnes de texte parallèles sur la hauteur de la tabulature,, etc.

A partir de cette consécration essentielle, les inventions qui suivront dans l'histoire des formes littéraires visuelles allaient marquer autant de jeux de détail à l'intérieur du même dispositif de tabularité. Les expériences esthétiques les plus violemment contestataires du dispositif « *texteimage* mis en page » ne le changeront pas. Telle la machine à écrire des sonnets, imaginée par Quirinus Kuhlmann à l'époque baroque, ou le livre objet, des années 60 du XX^e siècle, de Raymond Queneau, capable d'offrir *Cent mille milliards de poèmes*. La littérature devra attendre le remplacement de la page par l'écran, et de la tabulature sécurisante et figée par un virtuel inquiétant dans sa mouvance, afin de connaître encore une mutation de la force de sa passage à la page. Mais, c'est là une toute autre histoire, qui reste encore à écrire...

NOTES

- ¹ RENSSLAER, W.L., « *Ut pictura poesis* ». *Humanisme et théorie de la peinture : XVe – XVIIIe siècles*, traduction et mise à jour par Maurice Brock, Macula, 1991 (1967), pp. 12-13.
- ² *Ibid.*, pp. 10-11.
- ³ A v. l'analyse détaillée du fragment de Virgile, in HOLLANDER, J., *Vision and Resonance, Two Senses of Poetic Form*, Oxford UP, New York, 1975, pp. 212 sq.
- ⁴ *Ibid.*, p. 268.
- ⁵ *Ibid.*, p. 268.
- ⁶ MITCHELL, W.J.T., « Spatial Form in Literature : Toward a General Theory », in Id. (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1980, p. 273 sq.
- ⁷ *Ibid.*, p. 280.
- ⁸ CULLER, J., « On the Negativity of Modern Poetry », in BUDICK, S., ISER, W., *Languages of the Unsayable*, Stanford UP., Stanford, California, 1987, p. 197.
- ⁹ DWORKIN, C., *Reading the Illegible*, Northwestern UP, Evanston, 2003, p. XVII.
- ¹⁰ MCGANN, J., *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991, p. 13.
- ¹¹ SERRA, AL., « La poesia figurata in età moderna : i nodi di una storia », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, p. 88. Une histoire de ce mépris pour la forme, en relation avec la théorisation des formes fixes, in BOT, I., *Sensuri ale perfecțiunii. Literatura cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2006, *passim*.
- ¹² BUTOR, M., « Préface », in APOLLINAIRE, G., *Calligrammes*, Gallimard, NRF, Paris, 1966, pp. 7-17
- ¹³ VALERY, P., « Littérature », « Tel Quel », in Id., *Oeuvres*, tome II, Pléiade, Paris, 1966, p. 549.
- ¹⁴ JENNY, L., *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris, 2002, *passim*.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 13.
- ¹⁶ *Ibid.*, pp. 4-5.
- ¹⁷ VANDENDORPE, Chr., *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, La Découverte, Paris, 1999 : « Ainsi existera-t-il toujours une tension entre les exigences de lisibilité, nécessaire pour qu'un lecteur puisse parcourir aisément un texte à la recherche de ce qui l'intéresse, et la façon personnelle et originale dont l'écrivain utilise le langage, en exploitant l'espace de jeu offert par la rhétorique » (p. 78).

- 18 BUTOR, M., *op. cit.*, p. 8.
- 19 Id., *Les mots dans peinture*, Skira/Flammarion, Genève/Paris, 1969, p. 138.
- 20 Michel Camille retrace la filiation saussurienne de cette idée, selon laquelle les signes linguistiques seraient purement linéaires, « chaînes et lignes spatiales de marques graphiques qui remplacent la succession temporelle » du parler (CAMILLE, M., « Seeing and reading : some visual implications of medieval literacy and illiteracy », in *Art History*, vol. 8, no. 1, March, 1985, pp. 38-39).
- 21 V. GALARZA, J., « Tlacuiloa : scrivere dipingendo », in DE FINIS, G., ed., *La parola fiorita*, Il Mondo 3 Edizioni, 1996, p. 43.
- 22 KIBÉDY-VARGA, A., « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », in HEUSSER, M., et al. (eds.), *Text and Visuality, Word and Image Interaction 3*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1999, p.77.
- 23 BUTOR, M., *op. cit.*, p. 139.
- 24 VANDENDORPE, Chr., *op.cit.*, p. 76.
- 25 BOT, I., *op. cit.*, pp. 11-143.
- 26 Nous laissons de côté l'énorme débat lancé par J. Derrida sur la suprématie culturelle (id est, artificielle) du *logocentrisme* par rapport au *phonocentrisme*; intéressant au niveau de l'histoire des idées, celui-ci nous éloignerait de notre visée essentielle pour l'instant, qui est celle de voir comment le visuel des formes littéraires fonctionne et se constitue, en son essence esthétique, dans la littérature européenne.
- 27 A v. les considérations de Georges Ifrah sur le pouvoir de calcul en simultané du cerveau humain normalement développé (IFRAH, G., *Histoire universelle des chiffres*, I, Laffont, Paris, 1994, p. 33).
- 28 De CORNULIER, B., « La rime n'est pas une marque de fin de vers », in *Poétique*, no. 46/1981, p. 254.
- 29 Nous entendons revenir sur la qualité du support, pour l'instant nous précisons juste que l'histoire de l'écriture connaît de nombreux supports qui ne permettaient pas une appropriation simultanée d'une grande partie du texte ou du texte en son intégrité (le rouleau grec, latin ou juif, le mur pharaonique ou maya, etc.), à la différence de la page du *volumen*. La poétique historique doit accepter le rôle du support dans l'invention ; les sens dépendent aussi des « niveaux les plus matériels du texte : dans le cas des textes écrits, la forme physique des livres et des manuscrits (papier, encre, lettres, lignes) ou leur prix.. [...] les sens sont une fonction de tous ces détails, que l'on soit conscient d'eux au moment de construire des sens ou non » (MCGANN, J., *op. cit.*, p.12).
- 30 GROUPE *mu*, *Rhétorique générale*, p. 24, cf. DAGOGNET, Fr., *Ecriture et iconographie*, Paris, Vrin, 1973, p. 83.
- 31 GENETTE, G., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976, p. 36. Pour une discussion de cette utopie de la perfection de la langue à travers les artificialités poétiques, v. BOT, I., *op. cit.*, *passim*.

- 32 JENNY, L., *op. cit.*, p. 101.
- 33 *Ibid.*, pp. 13 sq.
- 34 HAGEGE, Cl., *L'homme de paroles*, Gallimard, Paris, 1991, p. 114.
- 35 ZUMTHOR, P., *La mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993, p. 370.
- 36 *Ibid.*, p. 370.
- 37 PAPACHRISTOS, K., *L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara*, Peter Lang, New York, 1999, p. 110.
- 38 GOODY, J., *La raison graphique*, Minuit, Paris, 1979, p. 202.
- 39 Sur l'opposition traditionnelle entre le texte et l'image, dans la culture européenne, v. KIBEDI-VARGA, A., *op. cit.*, p.78.
- 40 THEVAL, G., *Parler « l'interlangue » de mon siècle*, in http://trans.univ-paris3.fr/article.php3?id_article=93.
- 41 A l'exception des formes que prennent les textes des avant-gardes (les premières, historiques, comme les plus récentes), pour lesquelles le refus d'offrir une image rapidement reconnaissable (avant de commencer la lecture et afin d'orienter celle-ci) rentre dans la même logique d'une poétique visant à la suspension (destruction, etc.) du langage par son ininterprétabilité. Une histoire des contraintes visuelles de la littérature moderniste devra compter avec cet autre paradoxe, qui fait que des formes visuelles simples et reconnaissables en côtoient des autres, ambiguës, dans une même visée sur le langage poétique.
- 42 KIBEDI-VARGA, A., *op. cit.*, p. 89.
- 43 L'exemple compte sur le peu de diffusion du finnois parmi les compétences des lecteurs probables de notre étude. Mais la situation sera la même avec un texte en n'importe quelle langue écrite en alphabet européen; la connaissance de la langue par le lecteur risque pourtant de troubler les contours « phénoménologiques » de cette expérience de la reconnaissance première d'une forme culturellement construite – la poésie.
- 44 Georges Fourret, *La négresse blonde*, Paris, Grasset, 1998 (1909); *apud* www.france3.fr/fr3/livre/livre706html.
- 45 Comme les interprétait Paul Valéry, *Cahiers*, tome II, Pléiade, Paris, p. 548; *apud* GENETTE, G., *op. cit.*, p. 290.
- 46 BALPE, J.P., « Et ils lui parlèrent en ces termes... », in *Cahiers du CIRCAV*, no. 8, Gerico-Université de Lille 3, 1996, p. 173.
- 47 Sur les raisons mathématiques de l'invention du sonnet, v. PÖTTERS, W., *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Longo, Ravenna, 1998. Une inclusion de cette invention dans l'horizon de l'imaginaire littéraire européen, in BOT, I., *op. cit.*, *passim*.
- 48 KIBEDI-VARGA, A., *op. cit.*, p. 83 sq. La classification qui y est proposée est sans aucun doute opérante, mais elle envisage seulement les cas pour ainsi dire « flagrants » de visibilité des textes littéraires. La prise en compte de la forme du vers blanc complique les ressorts de la classification de pas sa simplicité même, qui fait qu'elle « va de soi ».

- 49 *Ibid.*, p. 80.
- 50 JENNY, L., *op. cit.*, p. 13.
- 51 *Ibid.*, p. 100.
- 52 GALARZA, J., *op. cit.*, p. 40.
- 53 DRUCKER, J., *Figuring the Word*, Granary Books, New York, 1998, p. 146.
- 54 BALPE, J.P., *op. cit.*, p. 178.
- 55 *Ibid.*, p. 178.
- 56 A v. les considérations, sur ce sujet, de David Shapiro, qui entend y fonder ses propres expériences de poésie performative et visuelle, les revendiquant d'une conception originaire de la poésie, in SHAPIRO, D., « Poetry & Action », in BATTCOCK, G., NICKAS, R, eds., *The Art of Performance*, E. Dutton Inc., New York, 1984, pp. 157-165.
- 57 AGAMBEN, G., *The End of the Poem*, translated by D. Heller-Rosen, Stanford UP, Stanford, 1999, p. 110.
- 58 A v. les commentaires sur le sonnet comme forme fixe dont les contraintes sont « particulièrement contraignantes et visibles », in GENDRE, A., *Evolution du sonnet français*, PUF, Paris, 1996, pp. 6 sq.
- 59 McCAFFERY, NICHOL, bp., « The Book as Machine », in ROTHENBERG, J., CLAY, S., eds., *A Book of the Book, Some Work and Projections About the Book and Writing*, Granary Books, New York, 2000, p. 19.
- 60 JANECEK, G., *The Look of Russian Literature. Avant Garde, Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton UP, Princeton, New Jersey, 1984, p. 147.
- 61 McCAFFERY, NICHOL, bp., *op. cit.*, p. 113.
- 62 GRANGER, G.-G., *Essai d'une philosophie du style*, Colin, Paris, 1968, p. 198 ; apud. DOMINICY, M., « Du style en poésie », in MOLINIE, G., CAHNE, P., eds., *Qu'est-ce que le style ?*, PUF, Paris, 1994, p. 124.
- 63 McGANN, J., *op. cit.*, 14.
- 64 POLARA, G., « La poesie figurata tardoantica e medievale », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carme figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 67-68. Les réserves exprimées par KIBEDI-VARGA (*op. cit.*, p. 84) quant au réductionnisme d'une perspective exclusivement tautogrammatique sur la poésie visuelle sont de nature à rouvrir l'espace de la réflexion théorique.
- 65 POLARA, G., *op. cit.*, p. 67.
- 66 PROHM, A., « Resources for a Poetics of Visual Poetry », in CLÜVER, C., PLESCH, V., HOEK, L., eds., *Orientations. Space/Time/Image/Word*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2005, p. 322.
- 67 McGANN, J., *op. cit.*, p. 14.
- 68 Une histoire des inventions des formes poétiques, après la consécration de l'écriture en format page, devra discuter le rapport entre les dimensions

du poème lyrique (favorisant l’ambiguïté du sens, le lyrique encourage le surajout de contraintes visuelles afin de suspendre la logique syntaxique du discours) et du poème épique (le seul à demeurer long, dans la post-Renaissance). La brièveté du poème serait-elle redevable aux contraintes de la tabularité d’une page?

69 McCAFFERY, NICHOL, bp., *op. cit.*, pp. 18-19.

70 La question se pose également pour tout changement du médium de l’écriture (le passage actuel à l’écran nous dit bien de choses sur la mutation que fut la page au Moyen Âge): « En quoi les pratiques de lecture et d’écriture, de tout temps liées aux formes matérielles de communication et aux systèmes sémiotiques de représentation, sont-elles affectées par l’innovation technologique ? » DUCARD, D., « De mémoire d’hypertexte », in ROELENS, N., JEANNERET, Y., eds., *L’imaginaire de l’écran*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2004, p. 121.

71 VANDENDORPE, Chr., *op. cit.*, p. 54.

72 STENSAAS, S., « The Transformed and Transforming Image », in KRONEGGER, M., TYMIENIECKA, A.T., eds., *Allegory Old and New*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, 1994, p. 236.

73 POUND, E., *Lo spirito romanzo*, Vallecchi, Firenze, 1959, p. 166.

74 SOUCHIER, J., « Histoires de pages », in ZALI, A., ed., *L’Aventure des écritures : la page*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999, pp. 21, 23.

75 ZUMTHOR, P., *op. cit.*, 338.

76 CAMILLE, M., *Image on the Edge. The Margins of the Medieval Art*, Reaktion Books, London, 1992, p. 21.

77 ZUMTHOR, P., *op. cit.*, p. 365.

78 MARCHESIN, I., « L’Harmonie du monde », in CHALLIER, M., CAILLE, B., eds., *Moyen Âge entre Ordre et Désordre*, Cité de la Musique, Paris, 2004, p. 80.

79 *Ibid.*, p. 80.

80 *Ibid.*, p. 74.

81 VANDENDORPE, Chr., *op. cit.*, p. 55.

82 ZUMTHOR, P., *op. cit.*, p. 367.

83 A v. IFRAH, G., *op. cit.*, vol. I, passim.

84 CROSBY, A.W., *The Measure of Reality, Quantification and Western Society, 1250-1600*, Cambridge UP, 1997, pp. 19 sq.

85 *Ibid.*, p. 132.

86 Nous avons étudié leur contextualisation historique dans une perspective d’histoire des mentalités, in BOT, I., *op. cit.*, passim.

87 BALPE, J.P., *op. cit.*, 180.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, G., *The End of the Poem*, translated by D. Heller-Rosen, Stanford UP, Stanford, 1999.
- BALPE, J.P., « Et ils lui parlèrent en ces termes... », in *Cahiers du CIRCAV*, no. 8, Gerico-Université de Lille 3, 1996, pp. 169-189.
- BOT, I., *Sensuri ale perfecțiunii. Literatură cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului*, Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2006.
- BUTOR, M., « Préface », in APOLLINAIRE, G., *Calligrammes*, Gallimard, NRF, Paris, 1966, pp. 7-17.
- Id., *Les mots dans peinture*, Skira/Flammarion, Genève/Paris, 1969.
- CAMILLE, M., « Seeing and reading : some visual implications of medieval literacy and illiteracy », in *Art History*, vol. 8, no. 1, March, 1985, pp. 26-49.
- Id., *Image on the Edge. The Margins of the Medieval Art*, Reaktion Books, London, 1992.
- CARRUTHERS, M., *The Book of Memory*, Cambridge UP, 1992.
- De CORNULIER, B., « La rime n'est pas une marque de fin de vers », in *Poétique*, no. 46/1981, pp. 247-256.
- CORON, A., « Avant Apollinaire. Vingt siècles de poèmes figurés », in ***, *Poésure et Peinture*, « d'un art, l'autre », Musées de Marseille, 1993, pp. 25-45.
- CROSBY, A.W., *The Measure of Reality, Quantification and Western Society, 1250-1600*, Cambridge UP, 1997.
- CULLER, J., « On the Negativity of Modern Poetry », in BUDICK, S., ISER, W., *Languages of the Unsayable*, Stanford UP., Stanford, California, 1987.
- DAGOGNET, Fr., *Ecriture et iconographie*, Vrin, Paris, 1973.
- DAVIDSON, M., « The Material Page », in ROTHENBERG, J., CLAY, S., eds., *A Book of the Book, Some Work and Projections About the Book and Writing*, Granary Books, New York, 2000, pp. 71-79.
- DIDI-HUBERMAN, G., *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris, 2007.
- DOMINICY, M., « Du style en poésie », in MOLINIÉ, G., CAHNÉ, P., eds., *Qu'est-ce que le style ?*, PUF, Paris, 1994, pp. 115-138.
- DONGUY, J., « Visibilité et poésie expérimentale », in *Les Cahiers du CIRCAV*, no. 8, Gerico – Université de Lille, 1996, pp. 147-168.
- DRUCKER, J., « Experimental, Visual and Concrete Poetry : A Note on Historical Context and Basic Concepts », in JACKSON, K.D., VOS, E., DRUCKER, J., eds., *Experimental – Visual – Concrete Avant-Garde poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA, 1996, pp. 39-61.
- Id., *Figuring the Word*, Granary Books, New York, 1998.
- DUCARD, D., « De mémoire d'hypertexte », in ROELEN, N., JEANNERET, Y., eds., *L'imaginaire de l'écran*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2004, pp. 121-131.
- DWORKIN, C., *Reading the Illegible*, Northwestern UP, Evanston, 2003.

- FISCHER, P., *Abstraction, Gesture, Ecriture*, Alesco AG, Zürich, 1999.
- GALARZA, J., « Tlacuiloa : scrivere dipingendo », in DE FINIS, G., ed., *La parola fiorita*, Il Mondo 3 Edizioni, 1996, pp. 35-140.
- GANDELMAN, Cl., « Les pictogrammes juifs : ruse théologique ou rite textuel », in MATHIEU CASTELLANI, G., *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 39-50.
- GENDRE, A., *Evolution du sonnet français*, PUF, Paris, 1996.
- GENETTE, G., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Seuil, Paris, 1976.
- GOODY, J., *La raison graphique*, Minuit, Paris, 1979.
- GUGLIELMI, G., « Mallarmé, Marinetti, Apollinaire. Un'estetica tipografica », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 257-274.
- HAGEGE, Cl., *L'homme de paroles*, Gallimard, Paris, 1991.
- HATHERLY, A., « Voices of Reading », in JACKSON, K.D., VOS, E., DRUCKER, J., eds., *Experimental – Visual – Concrete Avant-Garde poetry since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA, 1996, pp. 65-69.
- HOLLANDER, J., *Vision and Resonance, Two Senses of Poetic Form*, Oxford UP, New York, 1975.
- IFRAH, G., *Histoire universelle des chiffres*, I-II, Laffont, Paris, 1994.
- JANECEK, G., *The Look of Russian Literature. Avant Garde, Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton UP, Princeton, New Jersey, 1984.
- JENNY, L., *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris, 2002.
- KIBÉDY-VARGA, A., « Entre le texte et l'image : une pragmatique des limites », in HEUSSER, M., et al. (eds.), *Text and Visuality, Word and Image Interaction 3*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, 1999, pp. 77-92.
- LOLLINI, F., « Testi/Immagine nel codice miniato : il *Liber Figurarum* di Gioachino da Fiore nel Seminario di Reggio Emilia », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 47-58.
- LORA-TOTINO, A., « Poesia concreta », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 405-418.
- MANDEL, L., *Ecritures. Miroir des hommes et des sociétés*, Atelier Perousseaux Editeur, Reillaune, 1998.
- MARCHESIN, I., *L'Image Organum, La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Brepols Publishers, 2000.
- Id., « L'Harmonie du monde », in CHALLIER, M., CAILLE, B., eds., *Moyen Âge entre Ordre et Désordre*, Cité de la Musique, Paris, 2004, pp. 62-87.
- MARINETTI, F.T., « Destruction of Syntax – Imagination Without Strings – Words In Freedom », in ROTHENBERG, J., CLAY, S., eds., *A Book of the Book*,

- Some Work and Projections About the Book and Writing*, Granary Books, New York, 2000, pp. 178-185.
- McCAFFERY, NICHOL, bp., « The Book as Machine », in ROTHENBERG, J., CLAY, S., eds., *A Book of the Book, Some Work and Projections About the Book and Writing*, Granary Books, New York, 2000, pp. 17-24.
- McGANN, J., *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991.
- MITCHELL, W.J.T., « Spatial Form in Literature : Toward a General Theory », in Id. (ed.), *The Language of Images*, University of Chicago Press, Chicago and London, 1980.
- NAUMANN, B., *Prints 1970-1989*, ed. Christopher Cordes, Castelli Graphics, New York, 1989.
- PAPACHRISTOS, K., *L'inscription de l'oral et de l'écrit dans le théâtre de Tristan Tzara*, Peter Lang, New York, 1999.
- PEIFFER, P. « One Day After Another : Seriality and the Stuttering Word », in MICKENBERG, D., ed., *Infinite Possibilities : Serial Imagery in 20th century Drawings*, David Museum and Cultural Center, Wellesley Colelge, 2004, pp. 15-24.
- POLARA, G., « La poesia figurata tardoantica e medievale », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 67-78.
- POLKINHORN, H., *Seeing Power*, <http://www.thing.net/~grist/l&d/hpsp-pre.htm>
- POUND, E., *Lo spirito romanzo*, Vallecchi, Firenze, 1959.
- PÖTTERS, W., *Chi era Laura? Strutture linguistiche e matematiche nel « Canzoniere » di F. Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- Id., *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Longo, Ravenna, 1998.
- PROHM, A., « Resources for a Poetics of Visual Poetry », in CLÜVER, C., PLESCH, V., HOEK, L., eds., *Orientations. Space/Time/Image/Word*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2005, pp. 319-335.
- RENSSELAER, W.L., « *Ut pictura poesis* ». *Humanisme et théorie de la peinture : XVe – XVIIIe siècles*, traduction et mise à jour par Maurice Brock, Macula, 1991 (1967).
- SERRA, Al., « La poesia figurata in età moderna : i nodi di una storia », in PARMIGGIANO, C., *Alfabeto in sogno: Dal carne figurato alla poesia concreta*, Mazzotta, Milano, 2002, pp. 87-100.
- SHAPIRO, D., « Poetry & Action », in BATTCKOCK, G., NICKAS, R, eds., *The Art of Performance*, E. Dutton Inc., New York, 1984, pp. 157-165.
- SOUCHIER, J., « Histoires de pages », in ZALI, A., ed., *L'Aventure des écritures : la page*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1999.

- STENSAAS, S., « The Transformed and Transforming Image », in KRONEGGER, M., TYMIENIECKA, A.T., eds., *Allegory Old and New*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Boston, London, 1994, pp. 229-247.
- STIENNON, J., « L'écriture », in *Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, Brepols, Turnhout-Belgium, fasc. 72, 1995.
- STRAUVEN, W., A Fourth Dimension in Marinetti's Writing, in HEUSSER, M., et al. (eds.), *On Verbal/Visual Representation*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2005, pp. 207-217.
- THEVAL, G., *Parler « l'interlangue » de mon siècle*, in http://trans.univ-paris3.fr/article.php?id_article=93
- VALERY, P., « Littérature », « Tel Quel », in Id., *Oeuvres*, tome II, Pléiade, Paris, 1966.
- VANDENDORPE, Chr., *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, La Découverte, Paris, 1999, pp. 51-69.
- ZUMTHOR, P., « Jonglerie et langage », in *Poétique*, no. 11/1972, pp. 321-336.
- Id., *La Mesure du monde*, Seuil, Paris, 1993.



MARIN CONSTANTIN

Born in 1968

Ph.D. in philosophy, University of Bucharest, Faculty of Philosophy (2006)
Dissertation: *Anthropological Understanding of the Village Communities in Romania*

Researcher. "Francisc Rainer" Institute of Anthropology, Bucharest

Research grants and fellowships offered by:
Agence Universitaire de la Francophonie (1996-2000),
Romanian Academy of Sciences (1999, 2003, 2005-2006, 2007),
The Soros Foundation (2000-2002),
The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (2002-2003,
2005), Centre for Advanced Study Sofia (2005-2006)

Stages of research at the Institut d'Ethnologie of the University of Neuchâtel (Switzerland, 1997-1998, 1999, 2000) and at the Department of Anthropology of the University of Durham (England, 2006)

Participation to national and international symposia in Romania and
Switzerland

Several articles and book reviews on ethnography and cultural anthropology
published in Romania and abroad (Bulgaria, Germany, France, USA)

AUTHORSHIP, REPRESENTATION, AND STYLE IN THE FOLK ARTISANSHIP OF 2000s ROMANIA

Introduction

Words and images are equally inherent to anthropology and their conjunction in different enterprises, such as participant observation or the anthropology of art, is presumably a more efficient approach than placing of emphasis only on textual or visual “descriptions” of social reality. It has been argued that while the visual constantly accompanies the observational science of anthropology, a distinction should be drawn between the “anthropological relevance” and the “esthetic composition” of an ethnographic document (Wright, 1988). Such a distinction is difficult to discern in artisanship, which occurs simultaneously both as a narrative and a display of folk culture.

Artisanship is primarily part of the “human tool behavior” with “constellations of conceptual units” (Dougherty & Keller, 1982) and “the capacity of reversibility” (Wynn, 1994) favoring “the choice of best technical solutions” (Lévi-Strauss, 1966). However, since “the tool behavior is not innate” and “a tool is rarely just a tool” (Wynn, 1994), symbolism is crucial in the making of artifacts based on the “materiality” of things and beyond the “technicality” of problem-solving. Insofar as artifacts are “social things” and “embodiments of cultural codes” (Miller, 1994), symbols are “representational artifacts” with “iconicity” (“the idea of motion or spatial relationship”) and “the exploitation of likeness” as the bases of human evolution (Le Cron Foster, 1994). Here craftwork becomes artwork. According to Ingold (2000, *apud* Henare 2003: 63), artifacts and craft knowledge “come into being through the gradual unfolding of that field of forces set up through the active and sensuous engagement of practitioner and material”. Materials, therefore, are *seen* in terms of their

potentiality, rather than simply adjusted to functional needs. As a result, artifacts can convey “non-material” attributes, such as religious and/or esthetic (Morphy, 1994), and, in comparison with words, they rely upon “wider perceptual functions” (Miller, 1994).

The symbolic qualities of artifacts make them intrinsic to social relationships, and not only as “objects”, whose physicality is more or less exploited as “instrumental”. It is the process of “objectivation” that leads to the “identification” of persons with things (through the traditional exchange of gifts, but also the mass consumption of commodities or industrial “artifacts”) (Miller, 1994). In Henare’s words (2003: 55, 61), “[...] an object cannot *be* its meaning”, but it can be seen as a “record” that is evocative of the “manual” and “intellectual skills” of craftsmen from the past, such as “the movements of a weaver’s hands”, as “embodied in the fabric” of his or her tissue. More than the manufacture and sale of folk art “goods”, artisanship comes to be associated with the production and exchange of artifacts as “culture bearing” objects. The products are thus “communicational” in time (artifacts as “icons of the past”, “incorporations” of contemporary people and processes, and ephemeral commodities in continuous transformation) (Miller, 1994) and also in space (ethnographic meaning and – through cultural contact, diffusion, and acculturation – cross-cultural interpretive variability) (Morphy, 1994). With their diverse cultural trajectories, artifacts become increasingly questionable in terms of “value”, “function”, “significance”, and so on, as in the case of the (non)intentional nature of “art” and “art creation” outside Europe (Morphy, 1994).

What role is played by the craftsmen in the artisanship process? Can they be seen as stereotypical handworkers within the cultural fabric and peasant craftwork and artwork scene? Or, on the contrary, are artisans a kind of self-made emissaries of the ancestral crafts, folklore, and traditions they evoke and represent through their artifacts? Thomas Wynn speaks of the artisans’ “idiosyncratic knowledge” and their “idiosyncratic ways of doing things”, which contrasts with the shared technical knowledge between traditions and the community standards that “constrain the range of possible forms, sizes, decoration, and so on”; he also points out that the artisan’s choice of these standards is an “index” of the social group concerned (cf. Wynn 1994: 154-5). To the extent that a craftsman’s identity may be “constructed without its being made subservient to social institutional structures”, the notion of “style” is pertinent to artisanship

(Miller 1994: 414). Understood variously as a “formal-similarity statement” [W. Davis, 1986], “part of a set of cultural distinctions and components in the process of their reproduction” [J.A.W. Forge, 1973], or a “technique of manufacture or mark of a group identity”, and thus a “mediator between form and function, between past practice and present production” [Miller, 1994: 671]), style may reflect not only the aforementioned “idiosyncratic” mark in the artisans’ work, but also interwoven sources of folk and popular “imprinting”.

As far as artisanship can be recorded in 2000s Romania, it reveals a “tridimensional” phenomenon relevant for what usually constitutes the rubrics of “society”, “economy”, and “culture” within various socio-humanistic disciplines. Artisans have their own forms of social organizations (private craftwork associations), institutions of production and commerce (workshops and folk fairs) as well as patterns of a craft culture (including traditions, folk arts, and ethnicities). In artisanship, peasant craftsmen meet urban clients, archaic manufacturing techniques coexist with modern devices, and craft specialization is consistent with market orientation – all of these being based on, and developed from, the handmade industry and the commercial distribution of artifacts (cf. Constantin, 2003; 2007). A further interrelationship – that of craftwork-and-artwork – is significant in terms of the folk art aspects of artisanship. As will be seen, the main phases of the artisanship process – the craftsmanship (the making of artifacts) and the artisanry (the market display of artifacts) – are experienced conceptually by artisans as an enactment of authorship, representation, and style. Several cultural themes, such as folk anonymity and paternity, craft representativeness and symbolism, and style-and-esthetics in relation to stylization-and-kitsch, are recurrent both in the current ethnography of peasant crafts and the ethnographic literature on developments in artisanship in postwar Romania.

Throughout the diverse types of craft specialization in Romania today, the auctorial, representational, and stylistic issues are also to be found in craftwork and artwork. Their factuality fluctuates in accordance with historical context (for instance, paternity and market-driven stylization are more prevalent in the post-socialist world than before 1989). Similarly, handicrafts and artifacts are not invariably appropriated, represented, and “personalized” throughout the different ethnographic areas of Romania (see the local, regional, and national “scale” of craft representativeness below). Beyond any intention of “synthesizing” the complexity and variety

of artisanship to a generalizing scheme in either social, economic, and cultural terms, my hypothesis is that authorship, representation, and style probably outline (if only irregularly) the craftsmen's widespread *praxis* of acknowledging, legitimizing, enlightening their *own* attachment, contribution, and property in relation to socially-defined frameworks, such as peasantry, tradition, folk art, ethnic grouping, and nation. As this praxis makes simultaneous use of artifacts and oral accounts, they are referred to and discussed accordingly as correlative evidence of what the artisans do and say about themselves and their crafts in contemporary Romania.

Authorship in crafts

In 2002-2003 and 2005-2006 I carried out two field surveys in the craftsmen's home workshops in the ethnographic areas of Maramures, Mărginimea Sibiului, Tulcea, Vâlcea, and Vrancea as well as the market network of five traditional fairs held at the Bucharest Village Museum, the Bucharest Museum of the Romanian Peasant, the Astra Museum in Sibiu, the Timisoara Museum of Banat Villages, and the Suceava Museum Complex of Bucovina (see Constantin 2003, 2007). From both the artisans' craft manufacturing and traditional fair exhibits, two themes emerge in relation to authorship in craftwork, namely: anonymity and paternity. These need to be viewed in terms of their historical contextualization; however, this does not entail any evolutionist inferences, as, for example, with artisans who, from being communal and local in the past, have today become private and national.

Craft anonymity

In defining the origin and substance of their crafts, many artisans and folk art specialists evoke the indistinct and collective authorship of the "folk", "village", and "ancestors". If artisanship were to be understood only as an intact cultural heritage and not also as a variable pattern of social and economic specialization, this would deny it a historical nature in favor of properties like constancy, duration, recurrence, etc. What artisans aim for and do, and what they are expected to do, is, after all, also an accurate and pious *reproduction* of the techniques, motifs, and ideas of traditional craftwork and artwork.

Craftsmen's recourse to the anonymous authority of their work is built equally according to social, economic, and cultural categories relevant to a holistic understanding of the worldview of the contemporary peasant. Accordingly, crafts are to be interpreted in relation to facts that pertain to peasant sociality, production systems, and reflexive or representational behavior – even where included in the amorphous model of anonymity.

In social terms, anonymity is described in terms of a patriarchal “village” and “ancestors”. Such generic and prototypical “communities” of villagers and forebears are immemorial: they date to the “most ancient times” (EM, GS, SF)*, “one upon a time” (MAP), and “somewhere in the past” (MM). “Oldness” is an attribute of the “authenticity of tradition” (AG, MP) and the making of “craft patterns and motifs” (AT, DG, IG, ND). Illiteracy (GS, MPop, NM), hard work (FM, ND), and good taste (APC, VMold) are further characteristics of such non-historicized peasantry. Ancestors are the authors of folk traditions (AF, AR, CP, DM, ER, ES, IM, MAP, MPop, NM, TB, SA, VLin, VT) and folk art (AF, AR, DG, IA, TB, VT, VLin). They may be represented in artifacts such as the masks associated with commemorative rituals (IA, PL, ȘT). The “traditional village” is populated by figures that are at the same time legendary (the tricksters “Păcală” and “Tândală”) and “technical” (“Mayor”, “Priest”, “Fiddler”, “Blacksmith”) (IM, and also AG, IB). The Church as an institution is evoked with regard to the wearing of folk costumes (MAP, MN, VA) and as a decorative model (MN).

The theme of anonymity in the peasant economy is present both in villagers' productive patterns and their openness towards the market. Examples include the cooperative institutions of *claca* (EJ, IM, VA) and *sâmbra oilor* (VA). Labor exchange between villagers is still practiced among Transylvanian weavers (AD), and “ordinary pots” are offered by LP in exchange for maize. Pastoralism is seen in relation to folk art origin (APC, SA), and weaving is taken as a decorative pattern in “naïve” painting (IM). The economic structure of these communities is reflected in artifacts like the dowry chests for daughters of different statuses, their parents being the “Notary”, the “Mayor”, the “Priest”, and the “Poor-Man” (VMold). Pottery with no ornamentation is sold for domestic use in respect of a more or less standardized “traditional cuisine” in areas like Hunedoara (VT) and Suceava (MAP). The rural traditional fairs of the past are depicted

* The initials within brackets refer to my informants, listed at the end of this paper.

(VMold) through details of ox-driven carts full of agricultural and animal products, alongside pottery and wood-carved tools, with loud calls to customers, and traction animals set free to graze “on the fair’s fringes”... Similar accounts are provided of more recent fairs in the countryside that take place between “four or five villages” (VL), with opportunities to exchange artifacts for cereals (GC). Artisans like TBus and ZMB still engage in the bartering of goods at the traditional fairs in cities today. “Naturalness” is the property and framework for the peasant autarchy, as expressed by the “natural handwork” (ES, SF) and “environment” as a source of inspiration (GS, MJ, VLin).

The anonymous cultural reference among many artisans is that of the “folk”, both as a traditional attribute of “artisanship”, “craftsmen”, “crafts”, “artifacts”, etc. and as an ethnic appropriation of such references. Folk costumes appear as an ethnic marker among Romanians (AR, EP, VLin) and Hungarians (AT, MDen, SF) alike. Worn at the fairs, the folk costumes represent the “identity” of ethnographic areas such as Bistrița, Gorj, and Suceva (VMold). Similarly, ethnicity is invoked when defining craft compositions or symbols, such as the “Universe of Romanian Village” (ND) and “Hungarian and Romanian rosettes” (SF). The “Hungarian shamanistic dress” is distinguished from the “Romanian *catrința*” (AT), while the weaver AN makes puppets dressed in Romanian, Hungarian, German, and Gypsy “national costumes”. Folk traditions are claimed to have been equally retained among Romanians, Hungarians, and Germans (VKR). Given the craftsmen’s “folk roots”, their artwork cannot be “original” (ZMB). Instead, “folk art is representative for us, as a nation” (AN), which therefore legitimizes the use of Romanian national flag attached to artifacts (FM, MM, VB).

The social, economic, and cultural contextualization of craft anonymity is particularly relevant to a certain “ethno-historical” understanding of how peasant traditions are made, reflected upon, and enacted. As can be seen from the above, the artisans’ discourse on a collectively-shared and generally-shaping source of their knowledge and work is coherent in that it forms from the “village”, “local economy”, and “folk” interrelated elements of a “traditional” pattern of civilization. However, such narrative artisanship is not only evocative or nostalgic: it is also exemplary and transformative among contemporary peasant communities, something that appears to be contradictory when considered in concert with the

claims of an unaltered “reproduction” of the craftsmen’s handwork (AF, AN, DM, EP, FC, IG, MD, MJ, ND, NM, SA, TB, VL...)

Indeed, many artisans would also argue in favor of their “creative” or “innovative” contribution to the crafts and artifacts they otherwise safeguard from outside influence (AT, IBen, FC, I & EM, LP, MPop, ND, TR, TE, SF, VKR, VL). According to APC, “I want to be a creator, and not only a craft worker!” Similarly, VLin believes that “you cannot be a [folk] creator unless you leave your imprint on...” Even in light of such statements, craftsmen like GV and IP maintain that tradition retains its entirety, even where changes occur *to* the crafts’ ancestral techniques or decoration. Thus, MM contends she only “combines” traditional motifs in weaving, as do DM in respect of woodcarving and VKR in respect of lace, with no divergent evolutions in the performance of their crafts. According to SA, what can be changed (in woodcarving) is only the ‘form’ of an artifact, whereas the ‘representation’, or content, remains the same. Similarly, FC is able ‘to create’ certain ceramic ‘forms’, which he ‘adapts’ to a ‘[traditional] system’. When the change to the artwork comes from outside, it is denounced as an “unauthorized copy” or “theft” of original models or artifacts (AN, NM, VLin), or simply denigrated as “kitsch” (FC, MPop, VMold).

The idea that one’s *traditional* motifs and skills can be unfairly alienated is important in that it suggests the existence and legitimacy of authorship *in anonymity*. In other words, the anonymous origin of a craft or artifact does not mean they are nobody’s, or that they could be appropriated and reclaimed under any conditions. As a result, ancestry, autarchy, and ethnicity are felt to be one’s vague but nonetheless effective endowment within one’s ascribed kin and ethnic identity and achieved economic status. Birth and native enculturation are processes that provide this localized and ‘communitarian’ sense of property, to the extent that outside or foreign affiliation cannot be referred to in terms of a common line of descent, working interdependence, and national membership.

Since ‘authoritative anonymity’ in craftwork is not only retrospective but also invoked as a kind of collective energy in action, artisans reiterate their rights within folk culture through the concept of authenticity (AN, EP, IG, IM, NM, VLin). According to MPop, authenticity as far as artifacts are concerned is a matter of the authenticity of the decorative motifs. Personal contribution to tradition should not affect the ‘authentic’ nucleus of one’s craft (IG, VL), which is to recognize ‘the power of authenticity’ when

facing competition (IA). Peasantry was 'more authentic' in the past than today (ND), and the affinity of the 'authentic' with the 'ancient tradition' is accompanied by the equation between 'authenticity, good taste, and the traditional' (MP).

It is through this legitimizing attitude that artisans develop local patriotism, another form of plural self-identification with a given ethnographic area or community. Examples thereof are given by the regions of Valea Someșului (VLin), Valea Cosăului (VB), Valea Hârtibaciului (VKR), and the villages of Vlădești-Vâlcea (EP), Slătioara-Suceava (EU), Corund-Harghita (AF, MDen); each of these is promoted as a center of weaving (VLin), hat making (VB), lace work (VKR), pottery (AF, EP, MDen), and egg painting (EU). According to I & ȘB, the craft of making wooden gates is "innate to the blood of [the people from the area of] Maramureș". Excellence is claimed for the native area, the place with "the most beautiful folk costumes in the country" (VLin) and "the most resistant clay in the country" (EP). According to the potter FC, "90%" of his pottery decoration is still in use in the Bukovina area.

There are two other relevant notions in the attempt to analyze anonymity in artisanship. The first of these stems from the production of artifacts, as a materiality of the craftsmen's work. Here artisans are often concerned with their "handwork" as a mark of local tradition or folk art (AG, AP, ES, EV, MD, MJ, MN, VA, VKR). Handwork also forms the basis of the "uniqueness" of the artisan's craft (DM, ZMB). "My [weaving] artifacts are unique: you will not find two the same!" (MM). Similarly, the potter FC says he makes small crosses of "the same type, though not identical". The bone carver SF is convinced that each of his artifacts expresses a different "idea", for each is "unique". According to ND, "only unique or limited edition artifacts are made in folk art, as an authentic tradition".

Another notion of an "anonymous" hue is the self-referential characterization among artisans in terms of the "guild" (DC, IM). Some of them describe their professional membership of the craftsmen's group using the kin-inspired term of "family" (SB, VKR). "We meet [at the fair] our 'kinsmen' and 'brothers' [i.e. other artisans]" (IA). According to other accounts (OD, ZMB), younger artisans are indebted to their elder counterparts for the learning of their craft. The most frequent image associated with the collective definition of artisans is that of "collegiality" and even "collaboration" at fairs (DG, ND, TE, VL). As MR makes clear,

"I am happy to exchange [with other craftsmen] ideas, craft models, and impressions".

Authenticity and local patriotism are core values in the artisanship process. They are referred to and played with not as abstract issues in the rhetoric of the craftwork market. In claiming that the making of their artifacts conforms to a certain ethnographic pattern, craftsmen implicitly rely upon a basic auctorial dimension – even though this is 'anonymous'. Equally, the gift of "uniqueness" and guild awareness are major qualities of the artisans' work and their professional membership in a manner which is not different but consubstantial with the traditional "ancestry", "autarchy", and "folk" authority in craftsmanship.

Craft paternity

Paternity in craftwork is by definition opposed to the theme of "anonymity" in craftsmen's accounts of their traditions and folk art. We might then ask how the claim of anonymity can remain plausible, given that, in terms of labor legislation, artisans are required to authenticate their professional status, while also dealing with competition in the economic sphere, all within the same "traditional" society. Folk art's "primeval" ancestry becomes particularly problematic when the commoditized production of artisanry challenges the very "artistic" quality of the peasant artifacts.

Here we are interested in the manner in which today's craftsmen conceptualize the opposition of anonymity vs. paternity in artisanship. My assumption is that this divergence, while occurring in the artisans' narrative and ethnographic arguments and evidence, is not related to a given gap between the philosophy and practice of craftwork. In what follows, I make an assessment of the above references to anonymity by the craftsmen, in order to provide a background for the current manifestation of craftsmanship and artisanry.

As seen earlier, many artisans broadly relate their proficiency in craftwork and artwork to social authorities like the "village" and "ancestors". Authenticity in craftsmanship is ineluctably conditioned by the intergenerational transmission of traditional patterns existing since time immemorial. What such craftsmen have done was to respect devoutly, accurately reproduce, and humbly represent their original, pure, and specific "folk".

However, information also exists on the artisans' kin-based division of labor in craftsmanship and artisanry (APC, AT, CP, DM, FC, and GS). Examples of family associations and firms today include the "Art-Ceramic SRL" (EP, Vlădești-Vâlcea), the "Association of the [Child] Little Great Artisans" (EU, Slătioara-Suceava), the "Pascaniuc Family Association" (MAP, Marginea-Suceava), etc. As if artisans somehow distinguished themselves from amid the communal and bucolic picture of an ideal village and a legendary ancestry, they integrate their craft industry with private networks of knowledge and practice. It can be said that firms and the family involvement in the artisanship process are equally relevant for the craftsmen's detachment from the informal framework (if still in existence) of the village population.

Another leitmotif in the craft anonymity discourse is that of economic order. Artisans sometimes describe their work in terms associated with the peasant autarchy. Here, communitarian and cooperative patterns are evoked, such as the *claca*, as well as traditional accessories and tools found in households still self-contained in a subsistence economy. Where the market is still mentioned, it takes the localized and countrified form of traditional fairs that in fact represent a mixture of bartering, rites of passage, and folklore.

What the ethnography of contemporary craftwork and artwork in Romania makes clear is the market involvement of artisanship beyond village boundaries. Artisans sign their artifacts or apply their stamps as trademarks or monograms (AR, IB, VMold). Among potters like FC, MDen, and OD, trademarks include the artisan's name and place of origin. The violinmaker DC has the following trademark: "Folk Artisan DC, Bihor county, 2005"; he also uses the title "Master D". EU, SA, and VKR apply to their artifacts a label containing their personal information and trademarks. A majority of craftsmen use business cards (EU, FM, MDen, VMold, ZMB...).

In cultural terms, anonymity in artisanship is expressed through "folk" or "ethnos". Traditions, arts, crafts, and fairs are all placed under the legitimizing and ineffable title of the artisans' "ethnic" or "national" membership and identity. Production, representation, and distribution of artifacts originate equally from, belong to, and are based on a "folk" or native heritage and value system.

Some artisans today are convinced that their craftsmanship is a gift given to them by God as *individuals* (DG, EV, NM, TBUS). Craftwork also

involves individual technical innovations (ND, ȘC) or personalized brands such as “The Colibaba Ceramics” (FC). A number of craftsmen sign their work by hand (CP, DM, EM, FB, ND, and SF). In fact, craftsmen in these situations simply display their own identities and interests on behalf of “folk culture” – beyond their established ethnic membership. Artisanry is thus a kind of interplay with ethnicity and not a reclusive marker within it.

Private associations, trademarks, and signed artwork are cognate elements of a general change in the productive, distributive, and representational patterns of craftsmanship and artisanry. Whereas, as seen earlier, there is place for some transformative processes *within* the folk traditions or arts (which artisans allow in terms of “innovation” and “creativity”), the current inconsistency between the value orientation of anonymity and that of paternity appears to reflect an auctorial ‘crisis’ within the peasant self-referential system. This leads to the question: “Why do artisans usually have such contrasting ideas in their discourse and praxis as to what their craft authority is or should be?” Sometimes, they argue, the signing of artifacts is not practiced in their given craft tradition or ancestry (MPop, SB, VT). There are, however, some artisans who complain of the lack of a legal framework in Romania in what regards the notion of “copyright” in artisanry (AN, VL).

Private authorship pursues and reflects the process of legitimization and symbolic endowment of artisanry itself, this time with a focus on the nuclear family. Artisans are thus interested not only in the production and distribution of their artifacts, but also in the public acknowledgement of who they are and what they make – as *individuals*. As such, paternity basically restores (after the socialist indistinctiveness of peasantry) the meaning of ownership and control among artisans. Given the disconnection of artisanry in terms of uniformity under socialism, the contrastive reference for the craftsmen’s auctorial ethos is probably no longer that of “traditional” or “immemorial” anonymity, but, in particular, that of the cooperatives, the state-owned folk art outlets, and the ideology-laden festivals of the pre-1989 “ancient regime”.

Craftsmen in 2000s Romania lay claim to individual originality in various crafts such as bone carving (SF), woodcarving (IMold, SA), and weaving (MJ). Originality appears as a quality that is somehow problematic for craft anonymity and its collectively-shared ‘folk’ values. When AG speaks of her “original ideas” (in Maize leaf weaving), she is setting “her” folk art characters apart from the ancestral collective heritage of her local

ethnographic area (Suceava). Similarly, the woodcarver IB claims he is “seeking to be original and avoid influences [in craft]”. As for the meaning of TBus’ “original commodity” (of wind instruments), this is no longer tradition-related, but rather trademarked.

With their “homemade” originality and the crafts they reclaim based on individual premises, artisans express themselves in terms of a national ethos. That is, peasant crafts are not only to be viewed from the level of the artisan’s traditional countryside, but the artisan will place and articulate his or her artwork from the perspective of a nationally-inspired attachment. Craftsmen like AN, FC, IP, MP, VMold no longer rely solely on their traditional patterns, but also on a kind of “comparative artisanship” based on the collections of the national ethnographic museums. Other artisans (IG, MP, PL, TBus, ZMB) have adapted themselves to the craft traditions of the new national areas in which they now live after marriage. Last but not least, some artisans become representatives of “Romanian folk art” at international festivals and exhibitions, such as those in Washington (IA, ND, PC, TBâr, VLin), Munich (FC), and Paris (MPop, TBus), etc.

The following two themes in artisanship today, namely craftsmen’s interest in the serial production of “art” goods and competition, are heuristic in the analysis of craft paternity. Many artisans argue that their craftwork is not compatible with the factory-made variety of one “commodity” or another (IB, MR, SF). ND correlates the mass production of artifacts with the socialist system of craft cooperatives. However, more frequent accounts (APC, AR, IMold, VM) are critical of the “mode” or “invasion” of plastics in the post-socialist markets. Above all, artisans are concerned with the fundamental opposition between what “[folk] art” is and what should not become “mass production artwork” (FC, IM, NM). Opposition to the wholesale of craftwork (EP, GI, ND, PC) can be seen as a reflection of this “traditional” reticence. On the other hand, wholesale is becoming increasingly common at traditional fairs (AF, CP, DM, ES, IA, MM, MP).

Competition is sometimes praised for being “stimulating” in craftwork (IP, MP); it is also seen as ineffective, given the “artistic” engagement of artisans (MPop). More frequently, it is considered to be “unfair” (AN, OD, VLin), owing to those who “steal” or copy the craftsmen’s working models or ideas. The potter EP complains that unfair competition leads to a renunciation of traditional approaches in favor of commercial interests. Moreover, competition appears to be driven by people who, in fact, “do not

produce quality work" (DG), but instead "set lower prices" (AT), or trade artifacts made by "real" artisans (VB). Some unfair practice also occurs when older artisans deny entry to the market to their younger counterparts (SM) or refuse to teach their crafts to apprentices (EU).

Originality and the national ethos can be seen as "added values" in artisanship. As described elsewhere (Constantin, 2007), they are associated with the phase of artisanry involving the market transformation of "artifacts" into folk-art "goods". Mass production and competition – seen and experienced ambiguously by artisans – are phenomena that are hard to accept in the world of traditional and folk art, but which are the consequence of commercialization in the world of craftwork. When artisans claim they are original and nationally-referential, they place their work in the paternity register of post-socialist craftwork and artwork – just as they cope with the mass production and competitive requirements of the market.

Representation in the crafts

Within and between craft production and distribution, representation plays a crucial role in artisanship. It mainly consists of two dimensions, namely representativeness and symbolism. The idea of representativeness is related to what artisans think and express about themselves in terms of traditional, ethnic, and national assignment, involvement, "mission" etc. Symbolism is here understood to mean the imagery, visual themes and compositions, worldviews – all of which bear implicit or explicit meanings of artisanship as a pattern of culture. As will be seen, representation in craftwork is as important as content in relation to form – irrespective of the "technical" (= workshop) or "commercial" (= traditional fair) forms that shape and frame the making and sale of artifacts.

Craft representativeness

Craftsmen are basically concerned with issues of private authorship and personal style, and they regularly present their work and products as being referential for a given ethnographic area, ethnic group, and a national set of values. In other words, artisans are not only individual creators, lost in unknown and unfamiliar socio-cultural contexts, just as

their crafts and artifacts are not imponderable or exotic habits and “effects”. Representativeness, then, seems to connote more than “a quest for identity” – since the claim to be “representative” cannot be limited to one’s name and address, nor can it be established after a fleeting introduction to the “folk art” of a given artisan. In order to establish whether or not an artisan or artifact is *representative* of someone or something, we must allow an equation to be drawn between the individual, as a professional craftsman, and a given (possible) craft specialization based on regional, folk, and national criteria.

In reconstructing an image of “the Romanian peasant of one hundred years ago”, the potter ND makes clay figures dressed in fur caps and laced moccasins that are “more authentic” than the today’s peasants with their “industrial boots and overalls”. However authentic, these artifacts are hard to contextualize: Are they “Romanian”, or also/only “Moldavian” (ND’s native village is Țibănești-Iași), and therefore irrelevant for a given ethnic minority in Romania? On the other hand, the weaver AN says she makes on demand costumes specific to “Hungarians”, “Germans”, and “Gypsies”, which, in the absence of any other information, raises questions as to the very ethnic “specificity” of such “folk” items. Similarly vague, the woodcarver APC’s statement that he and his artifacts are from “The Wooden Country” (in this case, Maramureș) calls for an assessment of APC’s wooden masks and holy bread patterns in terms of how “Maramureșan” they are and how little (if at all) APC differs from woodcarvers from other areas of Romania (for instance, Vrancea, another “wooden country”).

It follows that in respect of representativeness, a common claim in craftwork, there is a need for more evidence to support the hypothetical correlation between an artisan’s artwork and his or her tradition. In the case of some craftsmen (DM, FM, IP, MP, VMold...) openly committed to “research” in museums and in keeping with published albums, their tendency to generalize diverse craft production (woodcarving, pottery, weaving...) to the level of “national” insignia is equally effective. As a supplementary expression of authenticity and originality, representativeness is thought to provide new arguments in support of “authentic” artisanship.

According to the potter EP, he “represents the white ceramics of Vlădești”. And EP does indeed exhibit a variety of vessels made of white clay from his village, Vlădești-Vâlcea. To the extent that his white pottery

is only identifiable with the Vlădești area, we can agree with EP as to his craft representativeness. Likewise, when the weaver MJ describes the “rhombus shape with 36 embroidery points” as being defining of her craft as well as the embroidery of the Timiș area, she implicitly speaks of her representative folk art. Still, the woodcarver PL knows that the folk masks he makes are the same as the masks used in the past during the funeral ritual of “Chipăruș” in his village, Nerej-Vrancea; at the Museum of the Romanian Peasant in Bucharest and the Astra Museum in Sibiu, PL is in fact representing a craft that originated in his native countryside.

In other situations, representativeness emerges as an explicit marker of difference from the craftwork of other traditions. The weaver IG (of Moldavian origin) moved after marriage to the town of Breaza (Northern Wallachia); as a result, she uses embroidery models (such as the “cock’s comb” sewn on local embroidered blouses) specific to the Breaza area, as opposed to Moldavian weaving. IA says the masks he makes are only “woolen-and-sheepskin”, or made from “thick cloth”, since the wooden masks “are not of the Neamț tradition” (IA’s lives in the county of Neamț in Moldavia). Unlike the wooden scoops of Transylvania, the same type of artifact is first made in clay and then “molded” in wood and carved by TR (Nerej-Vrancea). According to VL, the *catruna* (in Dobrogea) and the *tâlb* (in Oltenia), namely the wind instruments made from pumpkins, are different in that the *tâlb* is painted, while the *catruna* (VL’s artifact) is “natural”.

Of all the folk artifacts, the ethnographic or “national” costumes are probably seen most often in terms of their representativeness or link to the craftsmen’s home areas. Thus the weaver AN wears a black peasant skirt, the *catrința*, which is sewn with “beads or a black wire”. AN’s *catrința* is typical of the Cluj area, just as the “hat with a peacock tail” is characteristic of the Bistrița area (VLin). The Hungarian bulrush weaver AT explains that her costume from Zănești (Mureș) is representative of the Szekler minority as well as the social status of an unmarried girl, which “can be read in the [costume’s] velvet ribbons”.

Artisans also wear folk costumes that do not belong to the regions they come from. Has representativeness been eradicated here? To deal with this risk, the craftsmen invoke their personal “affinity” for the traditions in which their costumes were made. At the Village Museum, the potter OD wears a costume from Botiza-Maramureș; her argument is that she, although she lives in Bucharest, “recognizes herself in the Maramureșan

people and their works"! Similar "attachments" are found with the wind instrument maker VL (who, although he comes from Tulcea, at the fair from Suceava wears a *sarica* [sheepskin coat] from Maramureş), and the weaver MP, resident in Bucharest, who at the Village Museum wears a costume from Câmpulung-Muscel.

We might ask whether national representativeness in craftwork is based on such traditional and ethnic grounds. The woodcarver VMold believes that "we should be aware that artifacts represent our national identity!" A number of artisans (AN, FM, VB) make use of the Romanian national colors to accompany artifacts such as belts, hats, and puppets that go with folk costumes. One of the weaver EV's artifacts made of maize leaves represents the "Map of the Republic of Moldova" (EV's home country). To TBus, the array of artisans wearing their regional folk costumes at the Village Museum in Bucharest provides "the true image of Romania". Nonetheless, such "visions" are (as will be shown) more rooted in historical craft representations of Romania's past than in "folk" developments, from ethno-regional cultures to national awareness.

When participating in international folk festivals, craftsmen like DG, IG, ZMB see themselves as "ambassadors" for Romania. Once again, albeit on a politicized level, artisanship has the cultural mission of "representing" groups and identities – as if it were resorted to not only as an ethnographic resource to be preserved, but also as a national means of exchange. While the Romanian artisan APC travels to countries like the Republic of Moldova, Ukraine, and Serbia in order "to contribute a little to the continuity of culture and tradition of Romanians living beyond our national borders", the Hungarian SF brings his artifacts to Budapest and is visited by Hungarian tourists from Slovakia.

CB (director of the Astra Museum) speaks of artisans and their crafts as a "living heritage", able "to revive" the folk culture museums and even the folklore of some villages in Transylvania, as in the case of the ethnographic houses rebuilt in the Astra Museum, with the participation of the peasant communities concerned. Another case of "living representativeness" is given by artisans who perform their crafts in museum workshops, such as woodcarving (APC, the Timișoara Museum), pottery (CP, the Brașov Museum, and FC, the Rădăuți Museum) and the making of wind instruments (TBus, the Râmnicu-Vâlcea Museum). Such instances of "cultural revitalization" and their degree of representativeness also have the benefit of public validation. The lacer VKR says that a Saxon woman

from Southern Transylvania who had since emigrated once received an order for a piece of Saxon clothing, which her client planned to wear in Germany. According to the potter CP, Romanians living in Austria began to cry when they saw the ceramic pieces being sold by CP's wife: the vessels, in their words, were made of "Romanian clay".

In respect of a given person's tradition, native group, and citizenship, representativeness in artisanship is a matter of the successive convertibility of that person's given condition (i.e. the ancestral transmission of a craft) into further "achievements" (i.e. the craft specialization via ethnic or national networks of production and distribution). However, such "convertibility" does not only imply the artisans' choice of profession, it is also the result of the cultural policy of the museums. According to CB, the Astra Museum in Sibiu invites annually a number of 100 peasants from each of Romania's historical provinces (Wallachia, Transylvania, and Moldavia), as well as 100 peasants from the Romanians living in neighboring countries: in the museum, these people perform craft work, folk songs and dances, and attend church and go to the inn – just as they do as part of their daily village lives! Similarly, the Museum Complex of Suceava and Bucovina plays host on a weekly basis to folklore shows by ethnic minorities (on Saturday) and Romanians (on Sunday) (CEU). Nationality (in Sibiu) and ethnicity (in Suceava) are thus equally "exhibitive" – in that from case to case "tradition" takes on various "forms" and "scales" of representativeness. From this perspective, being representative of the craft tradition of a village is obviously the same thing as being representative of the artisanship within a given ethnic group and national membership. That is, artisans are expected to prove their belonging to the type of folk art they claim to have been initiated in, irrespective of the "cultural stage" on which they exhibit their artifacts. Some museums collect those artifacts that represent the craftsmen as individual authors (MPop, EV) or as a "family style" (I & EM). Craft representativeness can therefore be reduced to a person's *traceable* interrelationship with the source and the ambiance of his or her craftwork. Nonetheless, it is entirely possible that artisans do not always agree with *simultaneous* and *homogenous* connections to tradition, "folk", and nationhood. Some craftsmen (the violin-maker DC, the potter OD, the ceramist ȘC) claim to have "invented" or refined their crafts, which, while in keeping with their "national" openness, are clearly described as being different from local traditions of musical instrument making or pottery. Conversely, when the artisan TP says "the Maramureșans harder

working [in the crafts] than the people from Banat or Moldavia", he perhaps becomes "representative" of excellence in his regional branch of woodcarving, but no longer of a national (if any) ethics of artisanship. Another particular case, that of VKR, reveals a bifurcation between this craftswoman's national identity (Romanian) and the Saxon (German) tradition of her lace craft.

Given the cultural variability of artisanship as a whole, craft representativeness is experienced both "in accordance with" and "in contrast to". In dealing with several socio-cultural references (in terms of origin and affiliation in the case of the artisans; partnership and destination in the case of their crafts), artisans cannot perceive and approach them from a unique and immutable standpoint. As a matter of fact, the craftsmen are representative or enjoy such recognition as a continual positioning of themselves and their work, which leads to a *negotiated interpretation* of handicrafts and artifacts within one's native group, as well as in relation to museums and customers. To the extent that many such "interpreters" agree upon a representative attribute of one artisan or another, folk tradition, craft centers, ethnic influence on artifacts, and national significance in artisanship, each is worthy of a higher level of representativeness.

Craft symbolism

As outlined above, symbolism in artisanship is accounted for by the themes or topics of the craft representations as such. The craftsmen's expertise consists firstly in a laborious effort of procurement of the resources required, which also includes the storage and treatment of raw materials, over periods ranging from a few months (pottery) to several years (woodcarving), in order to make them suitable for further craftwork (see Constantin 2003: 81). Beginning with this very elementary phase, artisans must imagine or somehow prefigure their would-be artifacts. The woodcarver TR says he can "see" in advance the shape of artifacts, like wooden gates or items of traditional furniture. According to other craftsmen, "I keep in mind everything I make!" (violin maker DC), and "The drawings I make are like the ideas I have!" (bone carver SF). Beyond such *statu nascendi* in the making of artifacts, we are dealing here with the artisans' visual productions, or the content of their decoration.

As the craft representations are generally seen as ornamental, they are also relevant for the discussion about the "utilitarian and/or decorative"

purposes of artifacts. The woodcarver MPop broadly acknowledges the “Romanian peasants’ blending of functionality and decoration”. According to another woodcarver, VMold, “What the Romanian peasants make is for practical use, with no claims to ‘art’; yet they do this with taste, meaning, and [a sense of] proportion...” However, ZMB believes that “in folk art, form and utility precede the decorative aspect, since the [woodcarving] cuts do not always convey significance...” In the words of the icon painter FB, “When a given [peasant-made] object is recognized as being of value, it enters the circuit of folk culture; [in time] it will be appreciated just for the person who made it...” Given these points of view, we note the artisans’ need to trace the process through which objects that were previously used to perform presumably non-artistic tasks in peasant households (e.g. wooden spoons or dowry chests) became “artifacts” in the eyes of strangers such as tourists. In doing so, and in relation to their own folk trade experience, the craftsmen conceptualize an evolution beginning with the indistinctness of art from other “functions” of peasant life, continuing with the peasants’ “taste” and “significance”, and ending with the “circuit” of peasant traditions as “ideas”. In this process, artisans play a creative and representational role. Taking into account the rich variety of craft symbolism, we can speak of “types” or “repertories” of representations, including historical, religious, mythic-ritual, social, and literary symbols. Another series of representations, which can be related to some of the mentioned repertories, consists of orders from the artisans’ clients. As will be seen, the different types of symbols in craftwork are not mutually exclusive, but can interrelate with each other in compositions that are more or less coherent with the rest of the artwork of a given artisan. Hence, it is accurate to present the symbolism that artisans apply to their crafts both as repertories and compositions of images.

Historical symbols are used in order to represent personalities and events from Romania’s past. When artisans like the potters EP, IP, and OD speak of the “Neolithic [Cucuteni culture]”, “Dacian”, and “Roman” ceramic forms that “precede” or “inspire” their own pottery, their knowledge becomes relevant to the manner in which national history can nourish craft symbolism in Romania. Representations such as the “[Maramureșan] outlaw Pinteș the Brave” (woodcarving, PG) and the “[Moldavian] prince Stephen the Great” (basketry, VM) are even more explicit in their glorification of various historical figures from Romania’s medieval past (despite a high degree of similarity with the portrait of [the

Wallachian] prince Vlad Țepeș, the woodcarver IB does not acknowledge that one of his “statues” bears this meaning). On the contrary, the ceramist ND relates his composition “Barefoot Peasants” to the more recent experience of Russian policy of denationalization in Bessarabia. To contextualize these symbols, it should be noted that the artisans VM and ND, as well as IB, are all Moldavians. The representations of these craftsmen, together with those of PG, deal openly with themes considered expressive of the historical destiny of their home provinces – Moldavia and Transylvania, respectively – before they became part of modern Romania. On the other hand, the historical perspective of EP and OD (both resident in Wallachia) is less indebted to the events that led to the creation of the modern Romanian state, for their focus is on a prestigious ancestry of their craft. And yet, both for the Moldavian and Wallachian artisans, history is selected precisely to provide “icons” that are significant in terms of a regional emphasis or craft legitimization, in *contemporary* artisanship.

Religious symbols stand for what the craftsmen regard as essential to Christianity; the themes approached are claimed to be in accordance with representational canons of Orthodoxy. In explaining his craft, the icon painter NM says that a prayer to the saint to be represented should be known, and that the artisan is also expected to say his own prayer. When he adds a floral décor to the “Last Supper” icon, NM argues this is related to “the Garden of Gethsemane”, which therefore implies a correct following of the original model. Such traditional kinship with evangelic sources (in the “peasant-naïve” tradition of the Nicula icon painting center in Transylvania) is probably one of the reasons for the dissemination of several copies of NM’s “Saint George” icon in France. The potter FC reproduces on his clay plates several holy figures from the Bible, including the “Saints Constantine and Helen”, “Saints Peter and Paul”, “Saint Elijah”, “Saint Nicholas”, as well as compositions such as the “Birth of Jesus” and the “Baptism of Jesus”. To FC, however, the ceramic representation of the “Last Supper” is intended for the “connoisseurs”; since the work this requires lasts a whole day, a long time in terms of his craft, FC cannot afford to make many such artifacts. “Empathy with the public” is an effect that the craftsmen consequently aim to achieve with their artwork. According to the icon painter EM, in the case of an icon like “Jesus’ Prayer”, “it is the image itself that calls for the reciting of a prayer and the contemplation of divinity”. Another icon painter, SB, speaks of the “clearness and noblesse of the icons made by [her] child apprentices,

something no longer possible with people aged over 25". Devotion to one's own canonic tradition is a common feature of the religious symbolism among all the aforementioned artisans, irrespective of their location (Alba, in Transylvania, NM; Rădăuți-Bucovina, FC; Bucharest, SB). Nonetheless, the icon and egg painter FB (Rădăuți-Bucovina) discusses the idea that "the [thematic] repeatability in Orthodox iconography does not impede the painter from developing his artistic personality"; as a result, FB (of Orthodox faith) feels free to paint ostrich eggs with the "Holy Virgin" in a Catholic manner; he has also exhibited Orthodox icons in a Catholic church in Paris.

Mythic-ritual symbols are primarily part of a cultural heritage that the craftsmen take from their ethnographic traditions. Representations like the "Dance of the Old Men" (with the use of masks made by IA) and "Carnival Masks" (AT) are – according to their authors – rooted in the folk traditions held around the winter solstice and the spring equinox in the areas of Neamț and Mureș, respectively. Likewise, the woodcarver DG places the "Fantastic Bird" (which he, "the sole of the country", still makes) within the mythology of his native area of Argeș. In ȘT's pottery ornamentation, the "Bear" motif is associated with the "youngsters' [physical] strength", while the "Snake" is defined as an indication of a young family's "long marriage". Alongside such more or less "indigenous" themes, artisans also give shape to personal fantasies, which of course may equally be associated with creativity in artisanship. One of IA's masks – the "Man with Four Faces" aka the "Evil Man" – is no longer linked to peasant folklore or ritual, but, like other examples of IA's artifacts, expresses his "vision". Similarly, although he usually depicts "village people", including "The Priest", "The Bell Ringer", and "The Fiddler", the painter IM provides an astronomic image of the "rites of passage" through his "Baptism on the Moon" and "Wedding on the Moon". "Oak Tree Branch with Bananas" is an "invented" motif in VBâr's wooden gate carving. Artisans also display their "non-traditional" or hybrid compositions at folk festivals abroad. The woodcarver MPop recalls how, in France, she arranged – to the "delight" of her visitors – a number of 12 wooden spoons in the shape of a sun on an oak table! At the Smithsonian Festival in Washington (1999), the ceramist ND made a clay figure of an African American man dressed in a traditional Romanian costume! It should be noted that the mythic-ritual and fantasy symbols do not necessarily contradict each other. As seen above, the craftsmen often approach the two symbolic registers as a kind of right

to innovate. They appear to “distill” elements taken from other crafts, in order to reflect and assimilate ideas, techniques, knowledge, and fashions that are or become part of their contemporary popular culture.

Social symbols form part of the representational dimension of artisanship as an intentionally “realistic” mode of identification with an individualized or generic peasantry. According to the ceramist ND, who generally depicts “Romanian peasants from the hearth of their villages”, his clay figures have their hands “lengthened because of work” and faces “furrowed by sun and transpiration”; “in the past as well as today”, as he points out, “peasants were/are weighed down by work”. The social scenes depicted in craftwork still evoke the traditional rural way of life, such as in “The Villagers’ Folkloric Working Group” (*Claca* by IM), “The Round Dance” (*Hora* by FC), and “Dowry Chests for the Notary’s Daughter, the Mayor’s Daughter, the Priest’s Daughter, and the Poor Man’s Daughter” (VMold). Nevertheless, contemporary topics are also treated. With explicit regard to her compatriots who leave their country to work abroad so as to support their families back home, EV (who comes from the Republic of Moldova) entitles one of her maize leaf compositions “My Family”. Among the wooden statues by IB, “The Beggar” is presented as “specific to city life, not the villages”. Craftsmen’s artifacts are not meant to be a social critique (albeit they are sometimes effective in this respect), nor simply to illustrate the “deep”, “hidden”, or “grassroots” life in the countryside. Instead, they prove useful in extending the “ethnographic” perspective from the euphoria of folk music, dance, and “customs” to the realities of routine, crises, and inequality among peasants.

Literary symbols reach artisanship from the writings of modern Romanian literature considered evocative of the peasants and their traditions. Among these texts, the tales and autobiography of the Moldavian writer Ion Creangă (1839-1889) are some of the craftsmen’s most frequently used “sources of inspiration”. “Creangă’s Hovel” is a maize leaf depiction by AG. Likewise, the ceramist ND includes the “Hoopoe in the Linden Tree” (which is taken from Creangă’s ‘Childhood Memories’) in his “universe” of clay peasants. “The Goat and Her Three Kids”, a well known tale by Ion Creangă, is the theme of a “naïve painting” by IM. Another Romanian writer, Ion Agârbiceanu (1882-1963), also features, with his “Fefelega” character in ND’s ceramic representations of “traditional” peasants. “Moromete”, a popular literary hero created by the writer Marin Preda (1922-1980), is similarly depicted in clay by ND.

The reproduction of literature in craftwork is, to a greater extent than other symbolic repertoires in artisanship, a kind of “artwork within artwork”, or “artwork with artwork”. Are literary representations (e.g. historical and ritual symbolism) particularly suggestive of a given ethnographic belonging? All the aforementioned artisans live or originated in Moldavia. From another viewpoint, “symbols” such as *Fefelega* and *Moromete* are associated with Transylvania and Wallachia, respectively. Artisanship thus ceases to be strictly provincial in favor of a national set of values.

A number of craftwork representations can clearly be understood in terms of the orders placed by the artisans’ clients. EM and her daughter also paint icons featuring “saints” selected by customers who “come with a picture or a [saint’s] name”; EM claims that her daughter is still able to paint Jesus or the Holy Virgin “without following a pattern”. One of MPop’s woodcarving models is called “The Month of February”; in keeping with her clients’ requests, depending on the month in which they were born, MPop can make “28 or 29” cuts to such a pattern! IBen carves his wooden gates to match the pictures of the Maramureșan gates provided by his clients. “Traditional Hats with the Romanian National Flag” are in demand among foreign tourists (VB). The shoemaker FM was even asked by a “doctor” to make “white moccasins” for him! Some restaurants ask CP to make pottery bearing their names. The icon painter NM has customers who “want icons for the entire wall of a house”; these clients also expect NM “to organize [the arrangement of] four or five icons” upon the wall! In situations of this kind, it is not the craftsmen’s ancestral heritage, nor their creative choices that can be made responsible for a certain (more or less intelligible) use of symbolism. In fact, the “figurative” requests of customers can be understood in terms of a crossbred addition to the general representational praxis in artisanship.

Symbolism in artisanship is also open to abstraction. The woodcarver SA believes that “[as an artisan] one can only change the form of [an artifact like] a ‘sun’, or a ‘bird’, while, in terms of representation, a ‘sun’ is the sun, and a ‘bird’ is the bird: they symbolize the same thing, but in a different form”. Describing his artifacts (wooden masks) as “concealing a relatively aggressive psychology, one not obligatorily made from their external expression”, TE believes that “art [including folk art] does not mean reproduction, but a grasping of the essential”. Always conscious of the “core” and “forms” of different artifacts, craftsmen seek to view them as key principles of their artwork. The potter IP estimates a number of

“15-20” symbols which, in Horezu pottery, arranged in different patterns, would “create an infinity...” According to the woodcarver DM, “All the old Romanian traditions and symbols stem from the circle, rhombus, square, and line, which can be combined with each other in a thousand different ways!” Other “basic elements” – the colors green, yellow, brown, and white – are used successively in FC’s pottery. While DM is interested in the structural geometry of “all the Romanian traditions”, FC identifies the structural chromatics of another “whole”: the year with its four seasons! In brief, artisans carve, paint, weave, shape, knit... They also imagine and compose. Symbolism in craftwork, however, implies a supplementary effort of identifying what is beyond the apparent materiality of artifacts. Some artisans also seem to embrace this effort.

Style in the crafts

In conceptualizing folk art, craftsmen make use of a series of viewpoints, ideas, and values that generally constitute two sets of arguments. One of these comprises the interrelated notions of “style” and “esthetics”. The other – including “stylization” and “kitsch” – is seen here as being derived from, or even contrastive to, style and esthetics, respectively. In both cases, argumentation and debate explicitly bring together craftsmen and tourists, craftsmanship and artisanry, and the “folk” and “popular” cultures of rural and urban environments. In other words, the issue of style in craftwork is of great public relevance, although theoretically it in fact belongs to the artisans and their crafts.

Style and esthetics

What is the mark of personal mastery in performing craftwork? How can we explain technically variability in the making, shape, and meaning of artifacts within the same handicraft or ethnographic area? Why do craftwork and artwork, while sometimes drawing on ancient collective traditions, sometimes opposed to each other in terms of “[practical] utility vs. [artificial] decoration”, remain convergent despite the commercial development of artisanship? With respect to these questions, craftsmen’s “styles” and esthetic commitment are treated here as being simultaneously native and transformative qualities in artisanship.

According to most artisans, *style* is defined as one's own manner of working. In the words of IM, "I have kept my own style as I cannot change it to suit everyone's taste". Where style is still subject to change, the change occurs in technique, as with PC's replacement of handwork with the lathe in the making of his wooden flutes. MAP knows very well that "Each [potter] has his own style of applying a pitcher's ear". In MR's opinion, whatever the craft, including her own, "[...] two persons making the same thing will have different styles: each of them does his or her own handwork". Likewise, VLin is certain that "normally, artifacts such as mine can be made [by different craftsmen], but they will not be in my style". Regarding competition in the field of craftwork, NM claims that "Many people have copied my icons, seeking to make them in their own style, even if they cannot be reproduced exactly." For her part, AT believes that "[...] there are ideas and forms that cannot be copied"; she speaks here about "every [artisan's] technique and working line, which can be seen and felt"; "I have", AT adds, "my own loyal clients who recognize my working style..." As a result, style in artisanship means what an artisan (even when fully incorporating and featuring elements of folk tradition) carries out in his or her specific, i.e. inimitable, approach to craftwork. In this sense, style is consubstantial with other perceptions by artisans of their work's distinctiveness in terms of personal "mark" (VLin, ZMB), "vocation" (EM, VL), "talent" (IM), and "dexterity" (APC).

Notwithstanding the aforementioned views of individuality in craftwork, some artisans also speak of a number of different social contexts in which a craftsman's style develops and evolves. VLin says that her "style" – in terms of "gift" and "handwork" – is different from that of her brothers: "We are four siblings, each with his or her own style; we work in a different way to our mother, although it was she who taught all of us [to weave]." On the other hand, however, "Colibaba pottery" is made in the "style of pottery" that FC's "grandfather, Constantin Colibaba, revived in 1961"; FC explains that "some of the pottery pieces" he creates can be "adapted" to the same "system", or "style", with its "specific ornamentation". Unlike VLin and the basic differences in style within her family, FC speaks of what might be called a family *timbre* in the making or "revitalization" of a craft style; his way of working is in keeping with the style of his family, which he does not appropriate as his own. Working styles within a family (in the case of the Miutoiu family and its division of labor in terms of pottery) differ equally when it comes to handwork, as it is "very difficult"

to produce “identical” artifacts (I & EM). From one ethnographic area to the next, each village is said to retain “its own style”, as, for example, with weaving from Mărginimea Sibiului (AD) and pottery from Horezu and Oboga (GC). Similarly, craftsmen such as DM and MPop openly place their styles in identifiable ethnographic milieus. DM’s miniature wooden artifacts reproduce the churches and gates made “in the Maramureșan style”; while travelling around the country, DM took photos of “different regional styles”. Convinced that “Each [artisan] works in his or her characteristic style and in keeping with that of the region to which he or she belongs or where he or she learned [their craft]”, MPop (who lives in Bucharest) describes her wooden spoons as coming “from Vâlcea”, i.e. the area where she was taught “most of her patterns”.

The two main sources of style in craftwork – personal and social/traditional – are different but not necessarily opposed to each other. There are cases (e.g. the violin maker DC, the potter OD etc.) where artisans claim to have “innovated” some of the techniques associated with their crafts, or that they (e.g. TE, IM, VKR) were somehow “self-taught”. However, even when it comes to these novel contributions to artisanship, the craftsmen do not try to distance themselves from the traditional sources of their work. One can suppose that the affirmation of a person’s [individual] “style” denotes his or her suitability within a given tradition (i.e. what the ideas of “gift” and “vocation” suggest). More precisely, when artisans speak of their particular skills (e.g. VLin’s and MR’s “handwork”, APC’s “dexterity”, etc.) they regularly relate this to a certain context (e.g. FC’s “system”, MPop’s “conformity”) in which this skill first receives public recognition. On the other hand, the “traditional styles” can only exist through patterns of execution (e.g. AT’s “working line”) enacted, perhaps refined and enriched, by the “[folk] art personality” (FB) of individual artisans. Another artisan (SF) is the author of around “120” bone-carved objects executed in “all kinds of styles”; he is able to describe the “ancient tradition” of his craft and to relate his artifacts to “national [Hungarian and Romanian] patterns”. In other words, style resides both in MAP’s act of applying an ear to her pitcher and her following of the local tradition of Marginea pottery.

If style can only be accounted for in terms of a synthesis between traditional and private contributions in artisanship, why, then, are craftsmen like VLin, OD, etc. so concerned about the unauthorized copying of their “ideas” or “patterns”? As seen earlier, NM and AT maintain that artifacts

such as theirs cannot be copied. Does style therefore also become a means of validation when two or more artifacts happen to be attributed divergent manners of craftwork? This dilemma, however, arises less through the localized relationship of an artisan with his or her tradition, and more within the broader public arena of artisanship, including that of urban customers, museums, foreign tourists, etc. More generally, SA concludes in relation to the purchasers of folk art that "Nowadays many people accept the traditional or rustic style..." SA also speaks of the "private holiday homes" that are "embellished with folk art objects" in keeping with their owners' "style". In the words of SB, foreign visitors may understand her artifacts (Orthodox icons), but only "from their own point of view", since they "have another life-style". From another perspective, the policy of the ethnographic museums in Romania is to retain certain "standards" (PP) in order that folk art (regional or national) remain distinguishable from the "products" (PP) or "individual features"(CEU) of certain artisans.

Relevance of style in or vis-à-vis craftwork is becoming increasingly problematic given the enlargement of non-local folk art trade and the increase in the number of "connoisseurs" of folk art. Artisans are now also expected to exert their individual "styles" in accordance with criteria which in theory are presumed traditional, but which, to a large extent, may be a matter of either museographic expertise or customer preference. While in theory craft styles correspond to the "standards" set by the ethnographic museums, market preferences (as already seen) address the issue of esthetic propriety in artisanship.

Some artisans do in fact consider esthetics when it comes to traditional objects seen as having a "[practical] functionality", including VT's and MAP's undecorated pottery, as well as ES's wooden utensils and IMold's and PV's copper hogsheds. There are also some craftsmen who, instead of beauty, seek to achieve other virtues – "spiritual" and "authentic" – in their artwork. According to SB, the icons she paints cannot be "embroidered" or "embellished" because they belong to the "sacred realm"; here SB does not want "to violate" the "Orthodox [representational] rules", although she recognizes that icons are in fact used to "embellish" a house. APC candidly admits that his wooden artifacts – such as the masks and sacred bread patterns – are probably "the ugliest at the fair, yet they are sincere and true".

Beside these arguments, craftsmen usually share the strong belief that the artifacts they make and exhibit are – as a premise and consequence

of their very nature as folk art – “beautiful”. First, an esthetics is aspired to even with regard to objects normally devoid of this quality, namely “utilitarian” and “sacred” artifacts. OD says she may “embellish a little” a “practical” object, such as when “adding a string to a pot’s handle”: the string “has a decorative role”. A museum director (PP) remarks that a supposedly “religious object”, such as a (peasant-made) icon, will become a “[folk] art object” in an ethnographic museum. In some instances, beauty in craftwork is equated with a person’s commitment to practicing and transmitting tradition (SA) through his or her craftwork (GC), while still containing the intrinsic “expression” of tradition and folk art (MG, VKR). To MPop, folk art is “that beauty anybody can achieve with no formal education”. Several artisans (EV, MP, VLin) claim that “it is beautiful to wear your folk costume [at the traditional fairs]”, while VB describes “the beautiful [current] use” of his artifacts – *clopuri*, traditional hats – in the villages in his region. Artifacts are all the more beautiful (according to VB) as “each parent sees his or her child as beautiful, which is just how I see my hats!” According to EU’s description of the artifacts she makes together with her child apprentices, “We believe our icons are the most beautiful at this fair!” Last but not least, the market provides another reference for beauty in folk art. In this sense, ceramics is significant both for Romanian and Hungarian artisans. EP demonstrates how his decorated pottery “is a delight for the [museum visitors’] eyes”, while AF’s artifacts are only presented at traditional fairs under the condition that they “look good”.

Chromatics (together with the figurative symbols) plays a major role in craft esthetics. In general, colors are used as a decorative accessory in artwork. They are, however, able to convey various meanings that complement (and perhaps reinforce) the artisans’ concerns for their traditional and personal styles. Some craftsmen use colors they regard as being “specific” to a given ethnographic area. AN describes the black woman’s blouse (*catrința*), together with the white peasant skirt (*fota*) as being a costume typical of her own region of Cluj; a florally decorated black head kerchief for young girls and a black hat for young boys are also part of this set of clothing, which, AN adds, differs from that of the Bistrița area, with its “waistcoat and red, blue, and green costumes...” MD, who is also from Transylvania, from the Huedin area, says her table cloths are mostly “sewn in red”, as they are used on public holidays; in addition, “some people’s preference” is for “blue”. In the Suceava area, VA uses the colors black, white, and red to adorn the collars of the shirts

she sews for young boys and girls; brown is another color used in local clothing. In Mărginimea Sibiului, the *ie* with white or black adorned patterns (peasant woman's blouse), such as those made by AD, are worn at funerals, depending on the age of the female deceased. The color white is described as being predominant in the Horezu pottery "style", as opposed to the characteristic green of the "Oboga [pottery] style" (ȘT). As a local chromatic "resource", the environment is depicted – e.g. "the autumnal colors of the forests in the Dorna area" (GS) and "the multitude of colors of the fields in the Bistrița area" (VLin) – in the crafts of egg painting and weaving, respectively.

The craftsmen's individual choice of color is a reflection of specific factors such as individual heritage or a particular manner of working. While the village of Marginea (in the Suceava area) is well known for its "black pottery" (the result of the local firing technique), MAP, who lives in Marginea, explains how the "red-to-brown" pottery she makes together with her husband is something only practiced in her family. ȘC says he "invented" (together with his brother) a new ceramic technique in which wooden and clay items (such as the black or red pottery from Marginea) are covered in a colored paste; he explains how he utilizes "warm sunlight colors" in alternation with "cold twilight colors". In turn, NM praises the "quiet and tempered chromatics" (including blue) of his icons, which are "calmly inviting"! An individual strategy in craftwork chromatics is given by I & EM: they "add" to their family style pottery (in Horezu) the colors of blue, green, and yellow, in order to "attract the eye of the client" attending the fair.

Esthetics with its chromatic (as well as representational) decoration is at one and the same time "substance" and "instrument" in the making of a personal and/or regional style. Artisans make constant use of beauty and color as additional symbols of "who they are and where they come from". They also resort to beauty and color as supplementary proof of what they are able to do and how they turn peasant "objects" into folk "artifacts". "Style", as a result, is not only an "innate" or "given" asset, nor is it a matter of mere "performance" in any given craft. In light of the information discussed above, style in artisanship seems to reflect that cultural whole formed of a person's creative handwork, his or her ethnographic rootedness, and market orientation. Decoration in craftwork, on the other hand, consists of the shapes, images, and colors used for traditional and/or commercial purposes. Through all its subsequent

facets of “beauty”, “sacredness”, “functionality”, and “ugliness”, esthetics creates a possible bridge between the “stylistic” and “ornamental” claims of artisans. In other words, it is the esthetic dimension of artisanship that gives craftsmen the prestige of being “[folk] art” thinkers and makers and their craftwork the high station of “artwork”.

As seen earlier, within one’s own family (VLin), tradition (MAP), ethnic group (SF), style can take and follow different paths. Similarly, despite their being related with local traditions, the artisans’ styles are increasingly adapting to accommodate external influences in terms of customer tastes, a museum’s high standards, or church principles. Is style, after all, really of any use to artisanship, or should it instead be viewed as the pure rhetoric employed by craftsmen for self-promotional purposes? It is likely that a “network study” would shed light on the assumed link between what an artisan says about himself, his creativity and esthetics, cultural origins, and market demands etc. For instance, VLin’s weaving “style” could be correlated with her “beautiful” folk costume and the “environmental” colors of the Bistrița area. Similarly, APC’s craft “dexterity” could be evaluated in the broader context of his “ugly but sincere” artifacts and the Maramureșan woodcarving tradition. MAP and the “red-to-brown” chromatics of her “non-ornamental” pottery are part of her “family style” but also the “traditional standards” the Suceava Museum imposes on local craft production. More information as to customer preferences in their interaction with artisans would perhaps clarify the degree to which the “ethnographic reality” of style is (in)dependent of how it is perceived from the outside.

Stylization and kitsch

While thinking about artwork in the crafts, we are obliged to consider whether “style” and “esthetics” can be seen as an expression of an artisan’s expertise and sensibility, something inherited or assimilated once and for all. Some of the craftsmen mentioned above seem to allude to the possibility of an evolution and intervention in their styles or esthetic choices, as, for example, when they speak of “style revival” (FC) and the “embellishment of an artifact” (OD). Of greatest relevance here are the artisans’ encounters with the phenomena of *stylization* and *kitsch* in the course of their work.

Stylization is commonly described as an artisan’s involvement in or contribution to a given traditional decorative theme or motif. The

woodcarver MPop recognizes that “sometimes” she “overlaps some traditional models or stylizes flowers in a geometric manner”. In relation to her artifacts, the bulrush weaver AT speaks of “small innovations [in respect of tradition] or decorative items, such as stylized angels”. “Flowers” and “geometric forms”, as well as “filigree stars” are found in VKR’s “stylized patterns” in her lace work. In his craftwork decoration, another woodcarver, APC, uses “different stylized plants”. On his wind instruments, VL engraves “stylized butterflies”, while (in woodcarving) AR’s “incisions” are used, among other reasons, to reproduce the motif of a “Stylized Sun”. A particularly “stylized” theme is that of “The Golden Hen with Chickens” (ceramic, IC), which is related to the well known archeological discovery of the fifth century AD “Treasure of Pietroasa”.

With precise regard as to how an artisan “approaches folk art”, other craftsmen indicate how, although concerned with stylization, they nonetheless know how to remain traditional. MJ says her weaving is “not yet stylized”; however, when she makes a “stylized *ie* [embroidered women’s blouse]”, MJ “keeps the *croi* [traditional cut in weaving]”. Similarly, the weaver VLin claims she “maintains [traditional] lines” in terms of the use materials like cotton and velvet, even where “stylizing and simplifying”, albeit with “no damaging modifications”; VLin thus also makes “traditional and stylized artifacts”.

In these examples, stylization appears to reflect the aforementioned interdependence of artisans and tradition as regards their personal and/or ethnographic “styles”. Here, however, this relationship is focused more on the influence a given folk culture comes to exercise – in terms of “patterns”, “[traditional] cut”, and “line” – over *its* craftsmen. Given the “materials” of this “ready-made” background, artisans are able to “overlap”, “innovate”, “simplify” – in a word, “stylize”. Moreover, stylization appears to be a process of cultural change over time. The weaver AN has faced situations in which her clients refused to buy the folk costumes she makes that are in keeping with “150-year-old costumes”, because, they say, they “are not traditional”; AN believes that over the years “the costumes were stylized”, i.e. “changed”, something these clients do not acknowledge. It is the “patina of time”, in any case, that makes stylization possible, as opposed to the conservation of “family style” (which, in pottery, is equated with an ancestry of three [MAP] or five generations [FC]). Stylization, in other words, only occurs within a temporal interval in respect of

traditionally-defined “styles” and with the agency of artisans, such as those professional artisans who eventually promote their own “styles”.

Depending on the available data, stylization may partially support the regression analysis sketched out above with the aim of confirming or denying a particular craftsman’s claim as to the ethnographic origin of his handwork and artifacts. MJ’s *croi*, VLin’s “[weaving] line”, as well as AN’s “conformity” with a half-century-long “stylistic” change in folk costume patterns, can also be seen as “clues” in this quest for authenticity in artisanship. In another sense, however, stylization is also responsible for the artisans’ discretionary use of their crafts to produce “forms” and themes that become controversial for a vernacular feeling in folk art. Some of this “new artwork” is “geometrical” (MPop, VKR); it can still be kept in touch with a given tradition, and theoretically it also participates in the artisanal “abstraction” within craft symbolism. Other “stylized” themes, including the “naturalistic”, “historical”, or “spiritual” motifs mentioned above, are harder to categorize within traditional contexts; instead, they are susceptible to another “transformative” process in artisanship, that of “kitsch”.

In terms of the particular cases in which it appears, kitsch forms part of a number of issues that describe the large array of phenomena associated with artisanship. One of the main connotations of kitsch relates to ideas like “falsity”, “stealing”, “[illegal] copying”, and “[premeditated] namelessness”. To EP, *kitsch* is simply “fake art”; he knows that, unfortunately, “few [clients] people are trained to be able to distinguish ‘tradition’ from ‘kitsch’.” CP is aware that to adapt tradition is “to enter the domain of kitsch” and that doing so entails the risk of no longer being allowed to participate in the traditional fairs held at museums. MPop thinks it is “kitsch only to copy [someone else’s] patterns”. A similar analogy between kitsch and copying in the crafts is given by SA, who believes that kitsch, although based on copies, consists of many a “misinterpretation” of tradition. According to VMold, “With the increase in the number of traditional fairs, honest people willing to eke out a living, or having learned something from their family tradition or a fair or a museum, feel... a calling [towards craftwork], but, receiving no advice from the museums, end up making kitsch”; opposed to the “painted plaster” items, VMold claims to “have restored” the traditional votive light; he applies his “monogram” to artifacts like votive icons and dowry chests, “unlike the kitsch-makers, who usually don’t sign their objects, but only want to sell”. Since current

legislation does not extend to craft copyright, VLin blames “the theft of [weaving] patterns” and “the kitsch that is invading the market”.

Another semantic category of kitsch includes “dishonest competition”, “cheapness”, and “low quality”. As emphasized by EP, kitsch has “nothing to do with tradition and folk art”, and generally reflects the “unfair competition” [in artisanship]. In APC’s opinion, traditional fairs were better under socialism than today, as “there is now the freedom to come with all kinds of kitsch”, for example “plastic instead of wooden buckets”. Unlike the “young artisans of today” (who “cultivate a lot of kitsch”), MJ says she was not allowed, during the [socialist] past, to commercialize artifacts without “the museum’s approval”; all the same, the Astra Museum in Sibiu today still expects the craftsmen it invites to display their particular artifacts in front of houses from the corresponding ethnographic areas, with “kitsch not allowed to penetrate the museum”! NM complains about the low purchasing power of people today, who would “rather buy a loaf of bread” than artwork and who “are also tempted to buy [cheap] kitsch”. According to FC, his “five-generations-old” family tradition in pottery was not in keeping with the craft cooperatives, with their “mass production of kitsch and low-quality products”; since “making commercial, kitsch pottery” is not the same as “doing precise craftwork, with respect for your tradition”, FC believes that “instead of the cheap kitsch pottery, which many confuse for ‘beauty’, although it is really made of plaster, a [folk art] connoisseur will always pay more for a genuine [folk] art object.” OD is confident the museums in fact establish “a certain set of values [in artisanship]”, which is meant to support “the participation of those craftsmen who respect their traditions by not offering the [museum] public a low-quality commodity, or kitsch”. With “people preferring to buy machine-made, instead of hand-crafted objects”, VLin remarks skeptically about how “plenty of commodities and fine looking but worthless kitsch can be found at the markets, while our products are no longer in demand!”

As seen earlier, artisans like EP, FC, SA, and VMold are also concerned with the theme of “connoisseur vs. ignorant” in the context of the purchasing of folk art as opposed to kitsch. Incompatibility between the traditional “handwork” and the “machine-made” or “mass production” in craftwork is seen (by FC and VLin) as a “technical” basis for the artisanship vs. kitsch antithesis. The effectiveness of a kind of “museum empowerment” in distinguishing between artwork and kitsch (CP, MJ,

OD) is another issue here, as well as the contrast with socialism, either as means of censorship against kitsch (APC, MJ) or as a framework that favored (through craft cooperatives) kitsch (FC).

Kitsch is also perceived and thought of in esthetic terms. Expressions like “fake art” (EP) and “misinterpretations [in artwork]” (SA) are equally suggestive of the “degeneration” that kitsch causes when compared to folk art. “Flowers” (APC) and “good looking” (VLin) objects are ironic terms used by artisans as a means of characterizing the “bad taste” of the kitsch-makers and probably also (EP, FC) of the customers as well. In particular, kitsch is controversial in terms of the very materials it is made from, as described by FC as “plaster pottery”, and VMold as “plaster woodcarving”.

History, politics, manufacture, the market, clients, mimesis and/or esthetics are all relevant here to how kitsch emerges, develops, and competes with artisanship once the craftsmen become involved in the folk art trade. All the above perspectives upon kitsch are ethical; they essentially raise the issue of a “deviation” from (but on behalf of) the “real” artisanship. In terms of its legitimacy, kitsch seems to have developed from an indefinite state under socialism to what artisans condemn as corruption, fraud, and pollution in their crafts after 1989. If these labels are accurate, kitsch as an example of informality and piracy in artisanship can be correlated with other examples of the “secondary” economy in post-socialist Romania.

Museums are viewed by artisans as a necessary arbiter between what they, as embodiments of traditions, do, and what kitsch, as a “parasitical” epiphenomenon, as counterfeits. As already discussed, the ethnographic and folk art museums, by virtue of their specialization in collecting material vestiges of traditions and in holding traditional fairs, impose important criteria of craft representativeness and promote critical “standards” of artisanship. From case to case, these criteria and standards can be strict but also indulgent of kitsch. CB (director of the Astra Museum in Sibiu) argues in favor of his “high” standards in accepting only invited artisans, who, at the fairs, are expected to wear folk costumes specific to their areas; according to CB, this distinguishes real value in artisanship from the “mass of kitsch”. At the Suceava Museum, a similar level of “protection” (cf. director CEU) is offered to the craftsmen faced with the “kitsch” offered by wholesalers, since “few people particularly want ‘Margeinea ceramics’ or ‘Rădăuți ceramics’ [pottery traditions from Northern Moldavia]”, but

instead “seek the functionality” of artifacts. In the case of the Timișoara Museum, the director IVP understands how “among the traditional artisans, you find not only [folk] art producers, but also traders”; although traders “have nothing in common with folk art”, and instead “should be grouped together with kitsch and their participation in the museum fair refused”, IVP says “they too must be allowed to exist!” To PP (director of the Village Museum), on the condition that the “transformation of tradition” does not “attract kitsch”, it can be accepted by the museums; at the same, however, PP rhetorically questions whether originally the “educated people” also saw the peasant naïve painting icons as “kitsch”...

Conclusion

In so far as the legendary narratives of customary-law villages, with their self-contained economies and ethnic cohesion, are consistent with contemporary analyses of authenticity, local patriotism, uniqueness, and guild-relatedness among artisans, anonymity in crafts is not only a metaphor or device of dating of the kind “once upon a time”. It belongs, with all its legitimizing aura and “proof”, to an ongoing process of (collective) identification, integration, and validation in a “modern” and changing world.

Likewise, present-day family associations, trademarks, and handmade signatures in artisanship may account for the issues of originality, national ethos, mass production, and competition, thus revealing the emerging emphasis on craft paternity in post-socialism. It sheds light on the private basis of either the craftwork or the artwork, as well as within the workshops and traditional fairs.

In contemporary Romania, the anonymous and private values of artisans do not exist in a state of mutual exclusion, but rather in alternation. They make up variable sets of arguments, claims, imagery, knowledge, “rights”, wisdom, etc. in accordance with ethnographic variability itself. From another perspective, the authoritative artisanship echoes the craftsmen’s extended involvement in the market network that ethnographic museums and municipalities establish in cities. To a certain extent, the governmental management of “folk culture” in Romania by means of ethnography and public administration reifies and promotes what the artisans call their

“anonymous” empowerment, mission, or vocation. (Anonymity is here generally congruent with “public” policies).

Private authorship, however, would have probably remained unknown, or underdeveloped, at the level of a local subsistence economy and under a totalitarian and centralist system of government. With the open commerce of today, artisanship has received important resources of “revitalization” – within a rural and urban pattern of exchange that also bears organizational and auctorial relevance.

Is there any relationship between the craftsmen’s traditional, innovative, and client-made representations? One might infer that all the aforementioned symbolic repertoires in practice form part of the cultural system within which artisanship takes place; in so doing, they become hard to classify in terms of “ethnographic” vs. “non-ethnographic”, “pure” vs. “contaminated”, “elaborate” vs. “naïve”, etc. These dichotomies, while plausible in individual cases, appear to lose their consistency in light of the artisans’ negotiation between their local traditions and external criteria or “tastes” as to what “folk culture” is. One artisan (NM) calls himself an “interpreter of folk art”, who, “like a folk music singer that collects old melodies from the village in order to pass them on”, “interprets the ‘melodies’ of icons...”, namely “icons enjoyed by peasants in the past and by gentlemen today”. The woodcarver ZMB believes that “folk art is traditional: we all [artisans] have the same roots...”; she also attempts “to use the rules of folk art by following its line”; at the same time, ZMB says she “developed” her own fine arts “side”, which “does not represent folk art”; above all, ZMB retains her “freedom to create”, while her clients have “the freedom to choose”. The “interpretation of [icon] ‘melodies’” (by NM) and the “[free] use of rules” (by ZMB) generally express the synthesis of the *customary*, the *personal*, and the *public* in the realm of folk art.

From the perspective of the museums, which generally remain dedicated to their folk heritage policies, protecting artisans is their professional duty; ethnographic traditions, artisanship, and folk art museums appear to be building and defending a kind of “cultural niche” with selective interrelationships, ethics, and boundaries. Nevertheless, these same museums are also interested in “greater revenues from the increased visitor numbers to more folk fairs”. With its cortege of sins, kitsch cannot be left *ante portas*, for it is the hybrid demands of folk art consumption that also lead to the consumption of kitsch.

The “folk” niche of traditions, artisans, and museums needs, as a result, to coexist with extraneous tastes, practices, and “objects” that make up the hidden and yet flourishing world of kitsch. Kitsch may also be seen as a “transformation” from within folk art, since it is promoted (through various aspects of “stylization”) by craftsmen more focused on their clients than their local “customs”. To a large degree, however, the artisans’ symbolic and stylistic creativity helps them establish maps and locations to serve their sense of traditional distinctness, harmony, permanence, etc. The kitsch-makers (more precisely, “those people whose work bears the stigma of kitsch”) lack a comparable feeling of ethnographic integration and that “instrumentarium of belonging” made up of authorship, representativeness, and style in the crafts.

LIST OF ARTISANS CITED

- AD: Ana Domnariu (Weaving, Tilișca, Sibiu County, born 1947, Romanian, Orthodox)
- AF: Arpad Fabian (Pottery, Corund, Harghita County, Transylvania, born 1960, Hungarian, Catholic)
- AG: Ana Grunzu (Maize leaf weaving, Tomești, Iași County, Moldavia, born 1955, Romanian, Orthodox)
- AN: Adriana Nemeș (Weaving, Cluj, Transylvania, born 1960, Romanian, Orthodox)
- APC: Alexandru Perța Cuza (Woodcarving, Târgu Lăpuș, Maramureș County, Transylvania, born 1945, Romanian, Orthodox)
- AR: Avram Roșca (Woodcarving, Bălăceana, Suceava County, Moldavia, born 1959, Romanian, Orthodox)
- AT: Alice Torella (Bulrush weaving, Târgu-Mureș, Transylvania, born 1980, Hungarian, Reformat)
- CP: Costel Popa (Pottery, Horezu, Vâlcea County, Oltenia, born 1961, Romanian, Orthodox)
- DC: Dorel Codoban (Violin making, Roșia Lazuri, Bihor County, Transylvania, born 1946, Romanian, Orthodox)
- DG: Dan Gherasimescu (Woodcarving, Curtea de Argeș, Muntenia, born 1958, Romanian, Orthodox)
- DM: Daniel Martalogu (Wooden miniature carving, Bucharest, born 1948, Romanian, Orthodox)
- EM: Elena Milieș (Icon painting, Pitești, Argeș County, Muntenia, born 1950, Romanian, Orthodox)
- EP: Eugen Petru (Pottery, Vlădești, Vâlcea County, Oltenia, born 1962, Romanian, Orthodox)
- ES: Elisabeta Stângaciu (Wood carving, Băbeni, Vâlcea County, Moldavia, born 1956, Romanian, Orthodox)
- EU: Elena Ursache (Icon and Egg painting, Slătioara, Suceava County, born 1968, Romanian, Orthodox)
- EV: Eleonora Voloșciuc (Maize leaf weaving, Chiperceni-Orhei, Republic of Moldova, born 1965, Moldavian, Orthodox)
- FB: Florin Bejinari (Icon and Egg-painting, Rădăuți, Moldavia, born 1961, Romanian, Orthodox)
- FC: Florin Colibaba (Pottery, Rădăuți, born 1956, Romanian, Orthodox)
- FM: Floare Moldovan (Shoemaking, Runcu Salvei, Bistrița County, Transylvania, born 1935, Romanian, Orthodox)
- GC: Grigore Ciungulescu (Pottery, Oboga, Ilt County, born 1926, Romanian, Orthodox)
- GS: Genoveva Sauciuc (Egg painting, Gemenea, Suceava County, Moldavia, born 1949, Romanian, Orthodox)

- GV: Gheorghe Vingărzan (Sheepskin coat making, Jina, Sibiu County, born 1954, Romanian, Orthodox)
- IA: Ioan Albu (Mask making, Timișești, Neamț County, Moldavia, born 1948, Romanian, Orthodox)
- IB: Ion Bălan (Woodcarving, Rotaria, Iași County, Moldavia, born 1966, Romanian, Orthodox)
- IBen: Ilie Bența (Woodcarving, Bârsana, Maramureș County, Transylvania, born 1950, Romanian, Orthodox)
- I & EM: Ion and Elena Miuțoiu (Pottery, Horezu, Vâlcea County, Oltenia, born 1971 and 1973 respectively, Romanian, Orthodox)
- IG: Iulia Goran (Embroidery, Breaza, Muntenia, born 1950, Romanian, Orthodox)
- IM: Ioan Maric (Naïve art painting, Bacău, Moldavia, born 1953, Romanian, Orthodox)
- IMold: Iosef Moldovan (Copperwork, Pleșa, Suceava County, born 1938, Romanian and Polish ethnic identity, Catholic)
- IP: Ioan Paloș (Pottery, Horezu, Vâlcea County, Oltenia, born 1957, Romanian, Orthodox)
- I & ȘBor: Ioan and Ștefan Borodi (Woodcarving, Budești, Maramureș County, Transylvania, born 1972 and 1969 respectively, Romanian, Orthodox)
- LP: Laurențiu Pietraru (Pottery, Horezu, Vâlcea County, Oltenia, born 1969, Romanian, Orthodox)
- MAP: Marioara-Angelica Pascaniuc (Pottery, Marginea, Suceava County, Moldavia, born 1971, Romanian, Orthodox)
- MD: Maria Dinea (Weaving, Păniceni, Cluj County, Transylvania, Romanian, Orthodox)
- MDen: Máthe Dénes (Pottery, Corund, Harghita County, Transylvania, born 1952, Hungarian, Catholic)
- MG: Maria Ghișe (Weaving, Poiana, Sibiu County, Transylvania, born 1934, Romanian, Orthodox)
- MJ: Maria Jebelean (Weaving, Timișoara, Transylvania, born 1935, Romanian, Orthodox)
- MM: Mariana Marcovici (Weaving, Timișoara, Transylvania, born 1957, Romanian, Orthodox)
- MN: Marioara Negură (Egg painting, Vatra Moldoviței, Suceava County, born 1968, Romanian, Orthodox)
- MP: Margareta Petrescu (Weaving, Bucharest, born 1948, Romanian, Orthodox)
- MPop : Monica Popescu (Woodcarving, Bucharest, born 1963, Romanian, Orthodox)
- MR: Mariana Răileanu (Hemp weaving, Buftea, Muntenia, born 1959, Romanian, Orthodox)

- ND: Nicolae Diaconu (Ceramics, Țibănești, Iași County, Moldavia, born 1955, Romanian, Orthodox)
- NM: Nicu Muntean (Icon painting, Vinerea, Alba County, Transylvania, born 1949, Romanian, Orthodox)
- OD: Olimpia Dimitriu (Pottery, Bucharest, born 1960, Romanian, Orthodox)
- PC: Pavel Caba (Woodcarving, Nerej, Vrancea County, Moldavia, born 1937, Romanian, Orthodox)
- PG: Petru Godja (Woodcarving, Valea Stejarului, Maramureș County, Transylvania, born 1935, Romanian, Orthodox)
- PS: Pavel Stăruială (Copper work, Nerej, Vrancea County, Moldavia, born 1929, Romanian, Orthodox)
- SA: Sonica Apalaghiei (Woodcarving, Săveni, Botoșani County, Moldavia, born 1962, Romanian, Orthodox)
- SB: Sânziana Baci (Icon painting, Bucharest, born 1959, Romanian, Orthodox)
- SF: Sandor Fazekas (Horn and bone carving, Lunca Ozum, Covasna County, born 1953, Transylvania, Hungarian, Reformat)
- ȘC: Ștefan Csukat (Ceramics, Suceava, born 1964, Hungarian and Romanian ethnic identity, Orthodox)
- ȘT: Ștefan Trușcă (Pottery, Româna, Olt County, Oltenia, born 1955, Romanian, Orthodox)
- TB: Traian Brândușa (Weaving and leather processing, Salba, Bistrița County, Transylvania, born 1933, Romanian, Orthodox)
- TBâr: Toader Bârsan (Woodcarving, Bârsana, Maramureș County, Transylvania, born 1944, Romanian, Orthodox)
- TBus: Teodor Busnea (Wind instrument making, Râmnicu-Vâlcea, Muntenia, born 1950, Romanian, Orthodox)
- TE: Toader Egnătescu (Woodcarving, Suceava, Moldavia, born 1957, Romanian, Orthodox)
- TP: Toader Pop (Woodcarving, Bârsana, Maramureș County, Transylvania, born 1936, Romanian, Orthodox)
- TR: Toma Rapa (Woodcarving, Nerej, Vrancea County, Moldavia, born 1920, Orthodox)
- VA: Vera Andronic (Weaving, Mănăstirea Humorului, Moldavia, born 1959, Romanian, Orthodox)
- VB: Vasile Borodi (Hat making, Sârbi, Maramureș County, Transylvania, born 1954, Romanian, Orthodox)
- VBâr: Vasile Bârsan (Woodcarving, Bârsana, Maramureș County, Transylvania, born 1940, Romanian, Orthodox)
- VKR: Violeta Karmen Roman (Lace work Feldioara, Brașov County, Transylvania, born 1955, Romanian, Orthodox)
- VL: Valeriu Leonov (Wind instrument making, Tulcea, Dobroddja, born 1964, Romanian, Orthodox)

- VLin: Virginia Linu (Weaving, Salba, Bistrița County, Transylvania, born 1970, Romanian, Orthodox)
- VM: Valentin Matraș (Basketry, Vorona, Botoșani County, Moldavia, born 1958, Romanian, Orthodox)
- VMold: Vasile Moldoveanu (Woodcarving, Moreni, Muntenia, born 1952, Romanian, Orthodox)
- VT: Vasile Tericean (Pottery, Obârșia, Hunedoara County, Transylvania, born 1935, Romanian, Orthodox)
- ZMB: Zina Manesa-Burloiu (Woodcarving, Brașov, Transylvania, born 1970, Romanian, Orthodox)

LIST OF MUSEUM DIRECTORS CITED

- CB: Corneliu Bucur (Director of the Astra Museum, Sibiu)
- CEU: Constantin Emil Ursu (Director of the Suceava Museum)
- IVP: Ioan Viorel Popescu (Director of the Timișoara Museum)
- PP: Paulina Popoiu (Director of the Village Museum, Bucharest)

REFERENCES

- CONSTANTIN Marin (2003), "From socialism to the market economy: folk artisans and their work. Field research in five regions of Romania", *Southeastern Europe*, 30, 75-107.
- CONSTANTIN Marin (2007), "The craft-and-market process of artisanship in Romania", *Canadian American Slavic Studies* (in press).
- DAVIS W. (1986), 'Comment on Natalie Franklin, "Stochastic vs. emblematic: an archaeologically useful method for the analysis of style in Australian rock art"', in *Rock Art Research* 3(2), 124-5.
- DOGHERTY J., and C. KELLER (1982), "Taskonomy: a practical approach in knowledge structures", *American Ethnologist*, 5, 763-74.
- FORGE J.A.W. (1973), "Style and meaning in Sepik art", in J.A.W. Forge (editor), *Primitive Art and Society*, Oxford University Press, London
- HENARE Amiria (2003), "Artefacts in theory: anthropology and material culture", *Cambridge Anthropology*, 23 (2), 54-66.
- LE CRON FOSTER Mary (1994), "Symbolism: the foundations of culture", in Tim Ingold (editor), *Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity, Culture and Social Life*, Routledge, London and New York, 366-95.
- LÉVI-STRAUSS Claude (1966), *The Savage Mind*, University of Chicago Press, Chicago.
- MILLER Daniel (1994), "Artefacts and the meaning of things", in Tim Ingold (editor), *Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity, Culture and Social Life*, Routledge, London and New York, 396-412.
- MORPHY Howard (1994), "The anthropology of art", in Tim Ingold (editor), *Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity, Culture and Social Life*, Routledge, London and New York, 648-85.
- WRIGHT Chris (1998), "The third subject. Perspectives on visual anthropology", *Anthropology Today*, 14 (4), 16-22.
- WYNN Thomas (1994), "Tools and tool behaviour", in Tim Ingold (editor), *Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity, Culture and Social Life*, Routledge, London and New York, 133-61.



CONSTANȚA VINTILĂ-GHIȚULESCU

Née en 1969, à Valea Călugărească

Docteur en histoire et civilisation, EHEESS, Paris (2004)

Thèse : *La construction et la désunion du couple. Les jeux du mariage dans la Valachie au XVIII^e siècle*

Chercheur principal, Institut d'histoire « Nicolae Iorga »

Conférences donnée à Paris, London, Lisbonne, Helsinki, Stockholm, Vénice, Rennes, Saint-Etienne, Amsterdam, Guimarães, Minho, Pau, Toulouse, Bucarest

Livres :

În șalvari și cu ișlic. Biserică, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al XVIII-lea (Famille et Eglise : sexualité, mariage et divorce dans la Valachie au XVIII^e siècle), Humanitas, Bucarest, 2004

Focul Amorului : Despre dragoste și sexualitate în societatea românească, 1750-1830 (Sur l'amour et la sexualité dans la société roumaine, 1750-1830), Humanitas, Bucarest, 2006

ETRE ET PARAÎTRE : LA « VISIBILITÉ » DU CORPS DANS LA CULTURE ROUMAINE (1780-1865)

Les sources et les approches méthodologiques

Faire l'histoire des vêtements comme manière de se reconnaître et de s'identifier suppose de l'interdisciplinarité et l'imbrication de diverses sources. Les actes dotaux, les testaments, les inventaires après décès montrent l'importance accordée aux habits par chaque couche sociale, leur transmission d'une génération à l'autre, d'une personne à une autre personne, la valorisation du « neuf » ou « vieux », du « porté » ou « non-porté », la distinction entre « parade » et « intime », le contraste entre riches et pauvres, entre le haut dignitaire et l'humble paysan. En raison de leur périssabilité, à la différence des bijoux, les vêtements ne constituent pas une part importante d'un patrimoine transmissible, mais leur présence, parmi d'autres biens, renseigne sur l'évolution d'une « culture matérielle », sur les comportements sociaux d'un peuple et sa manière de vivre et de construire les rapports sociaux¹.

Au début du siècle, faire faire son portrait devient à la mode : les boyards et surtout leurs femmes, les marchands et leurs femmes, les artisans aisés, en un mot les riches se laissent conquérir par le désir de se faire portraiturer. On observe une demande sociale qui se reflète dans la présence d'un important nombre de peintres roumains et surtout étrangers et une abondance de portraits couvrent la première moitié du siècle². Les peintres sont venus de partout et les annonces portées de bouche à oreille s'éparpillent dans les villes et avertissent les dames que le « peintre de portraits », « le peintre à l'huile », « le peintre académique de portraits » ou « le peintre à miniatures et peintures brillantes »³ se trouve en ville. Il s'ajoute les divers voyageurs ou consuls étrangers qui intègrent dans leurs albums géographiques et historiques des paysages ou des portraits des

paysans, des artisans, des clercs, des marchands et même des boyards. On n'est pas intéressé par leur valeur artistique, mais par leur importance dans la constitution d'un discours sur la construction d'une identité sociale.

I. L'aristocratie entre Constantinople et Paris

Le traité de paix Kutchuk-Kainardji (1774) est vu comme un moment important dans le commencement de la modernisation de la société roumaine. Il crée un autre horizon d'attente, d'autres possibilités : la chance de circuler vers l'Ouest, le choix d'y étudier, d'y rester, d'y passer les vacances ou d'y aller en cures médicales à Vienne, à Baden-Baden, à Karlsbaden, à Paris, à Venise, à Pise, à Milan, à Palerme, alors dans une part d'Europe qui avait été interdite aux Roumains. En outre, l'implantation de consulat à Bucarest et à lassy – russe (1782), prussien (1783), français (1796), anglais (1801) a lieu à cette époque. Ce sont des éléments qui contribuent au changement d'une manière de se comporter, d'une mode, d'une éducation, enfin des mentalités.

A. Vêtements : conformité, désir, « liberté »

Les vêtements jouent un rôle important dans l'histoire politique et sociale. Les boyards, officiers dans l'appareil d'Etat, grands et petits dignitaires portent le costume oriental. Il s'impose officiellement au début du siècle (1711/1716) en même temps que le régime phanariote⁴. Tout au long du XVIII^e siècle, le costume oriental connaît très peu de modifications. Bien sûr, la mode de Constantinople se propage parmi les nobles roumains et surtout parmi les femmes ; les changements sont toutefois visibles quand il s'agit de couleurs, ornements, étoffes, tandis que la forme reste presque la même. C'est un costume très riche, masculin ou féminin, composé de plusieurs pièces.

Ce costume représente le signe d'« acception » d'un nouveau régime politique et l'assujettissement envers le pouvoir suzerain – l'Empire ottoman. Les grands dignitaires du conseil princier ne peuvent pas se présenter devant un émissaire turc dans les vêtements des ennemis de l'empire ; même devant le prince phanariote – venu de Constantinople et habillé dans un costume oriental – ils doivent alors porter les mêmes habits. La conformité devient une habitude, un mode de vie, un signe de distinction sociale. Un boyard, membre du conseil princier, grand

dignitaire, se différencie des autres par son maintien, ses habits, ses ornements, son apparence. Plus le costume est richement orné, plus il témoigne de la richesse d'une personne, de son pouvoir et son prestige dans la société, du respect qu'elle impose aux autres. Le corps embelli et orné est porté, exposé, montré, affiché partout. Les bijoux, les fourrures, la soie ou les fils d'or et d'argent emberlificotés parmi les plus chères étoffes marquent le statut d'une personne, sa place dans la hiérarchie sociale. En même temps, l'apparence pointe l'appartenance à une région, à un régime, l'inclut dans un système de valeurs autres que les valeurs occidentales. Les voyageurs étrangers parlent assez souvent des « vêtements grecs ou turcs » des boyards roumains et les associent à la civilisation orientale. Il faut pourtant mentionner qu'il s'agit plutôt d'un mélange entre la mode orientale et les éléments du costume traditionnel. Le prince de Ligne note :

« Constantinople donne le ton à Jassy, comme Paris à la province, et les modes y arrivent encore plus tôt ; le jaune y était la couleur favorite des Sultanes ; elle l'est devenue à Jassy pour les femmes ; les grandes pipes bien longues de bois de cerisier avaient remplacé à Constantinople les pipes de bois de jasmin ; nous n'en avons plus d'autres, nous autres Boyards »⁵.

Et le général Langeron ajoute :

« Ils ont presque tous aussi été à Constantinople dont le voyage est regardé à Jassy comme indispensable pour former un petit maître moldave et achever son éducation, ainsi qu'en France le voyage de Paris est nécessaire à un homme de Province »⁶.

Un tel costume, alors, ne passe pas inaperçu lorsqu'en boyard roumain arrive dans l'espace de la « mode française ». Il provoque l'étonnement parmi les aristocrates de Vienne, quand Ienăchiță Văcărescu, grand trésorier, arrive dans la capitale de l'Empire, en janvier 1782⁷. Reçu dans une « assemblée » par le chancelier Kaunitz, le boyard roumain se voit déshabillé par les dames de la cour, toutes très curieuses de voir un pareil costume, riche et étrange, orné d'hermine et de pierres précieuses: « les dames m'ont déshabillé même de ma ceinture⁸, pour voir mon châle »⁹, raconte le boyard.

L'appartenance à ce groupe exige de faire des dépenses. Il s'agit d'une « consommation de prestige » dans une société où « paraître » occupe une place plus importante « qu'être » ; une consommation imposée par « la lutte pour le statut social et le prestige »¹⁰. En dépit de nombreuses lois somptuaires, l'aristocratie roumaine dépense et s'endette pour bien marquer le rang, le statut, le prestige à l'intérieur de la même couche sociale, pour se distinguer des autres couches sociales. En l'absence d'une bourgeoisie – les marchands riches et les artisans aisés ne forment pas une classe professionnelle distincte, mais ils tentent de pénétrer dans l'aristocratie en achetant des offices et en imitant le mode de vie noble – pour les boyards, les dépenses de prestige constituent le seul moyen de se détacher l'un de l'autre, un boyard d'un « parvenu » anobli, un grand boyard d'un petit boyard¹¹. C'est une lutte de se mettre en évidence, « une volonté de se différencier » qui n'a rien à voir avec les vraies possibilités économiques¹², une concurrence à l'intérieur de la même couche sociale. Ainsi, les vêtements, les bijoux, les demeures, les carrosses, le nombre de domestiques et d'esclaves tziganes symbolisent la place de chacun dans l'échelle de cette hiérarchie sociale.

L'influence française, la modernisation, les nouveaux vêtements et comportements arrivent avec l'armée russe et l'armée autrichienne. Les guerres entre l'Empire ottoman, l'Empire russe et L'Empire des Habsbourgs, qui ont comme résultat immédiat l'occupation de la Moldavie et de la Valachie, des villes et surtout leurs deux capitales, apportent toutes ces idées. L'occupation russe de 1806-1812 est décisive dans ce sens. Après six ans, Bucarest et Iassy changent leurs visages, un changement repéré aussitôt, notamment au niveau des vêtements. Le comte de Langeron voit ce changement comme une « révolution » qui se manifeste rapidement et complètement de manière qu'en 1807 : « toutes les dames moldaves et valaques adoptèrent le costume européen ». Vienne et Paris se déplacent vers « l'Orient » ; marchands de modes et couturiers, tailleurs et cuisiniers, domestiques et professeurs, vêtements et accessoires, meubles et voitures inondent les maisons de riches¹³. En 1813, le comte Lagarde, amoureux d'une veuve, la noble Catinca Slătineanu, observe lui-aussi que les femmes roumaines font concurrence en « coquetterie » et « goût » aux « élégantes » de Paris et Vienne, mais leurs maris ne les suivent pas et gardent toujours le « kalpak ». Ce chapeau vu comme une « espèce de boule de la forme d'une poire, recouverte de peau d'agneau d'une couleur grise au noire, qui n'a pas moins de trois pieds de circonférence, et dont la hauteur est

en proportion »¹⁴ paraît tout aussi curieux pour tous les étrangers, mais il n'est que « l'emblème » d'un statut social et la forme et la proportion donnent des informations sur la dignité occupée par le boyard.

Cependant, les deux comtes français remarquent très bien que les femmes sont d'abord les porteuses de ses nouvelles mutations, d'une part parce qu'elles ne se trouvent pas si attachées d'une marque sociale représentée par le costume, d'autre part parce qu'elles prennent avec les habits d'autres formes extérieures de la nouvelle civilité (danse, musique, soirée, lecture, une autre étique de l'amour et une autre forme d'éducation) qui leur apportent plus de liberté. Le consul prussien en Moldavie, C. A. Kuch, considère que les femmes sont supérieures à leurs maris quand il s'agit de la mode, la langue française et l'organisation de soirées. En même temps, elles suivent la mode de Paris, tandis que leurs maris sont très maladroits dans leurs « nouveaux vêtements » : « les boyards sont encore très attachés à leurs habitudes asiatiques, c'est pourquoi ils sont frustes dans leurs vêtements allemands et gémissent sur le fardeau de cette mode imposée par les épouses »¹⁵. Ensuite, ce sont les jeunes boyards, surtout ceux qui ont voyagé à l'étranger. A leur retour, ils ont perdu l'habitude de porter le costume oriental et ils refusent de s'approprier les valeurs d'un régime qu'ils commencent à contester, qu'ils veulent réformer sinon détruire. Les boyards en fonction restent dévoués à leur costume qui continue à symboliser (jusque dans les années 1840) le statut, le rang, le prestige, la place de chacun dans cette confusion sociale.

L'acceptation de la mode et de la civilisation « française » ne se fait pas tout d'un coup ni par tout le monde. La première chose qui fait obstacle est le régime politique lui-même : la domination ottomane. Le costume oriental englobe la reconnaissance et l'obéissance politique ; le renoncement peut être vu, peut être jugé comme une révolte, un signe d'insoumission, un pacte avec les ennemis de l'Empire. C'est pourquoi, les Roumains s'habillent et se déshabillent en fonction des événements politiques de la région. En 1813, les Russes quittent les pays roumains, les Turcs arrivent et les jeunes boyards se dépêchent de revenir à leurs habits orientaux ; la même chose a lieu après l'émeute nationale de 1821 quand la « mode française » est abandonnée, lorsque l'armée turque entre en Valachie pour rétablir l'ordre. Ce sont donc des moments ponctuels qui accompagnent l'invasion et la rencontre officielle entre le pouvoir suzerain et ses sujets, quand l'apparence des boyards et des princes doit rendre compte de leur fidélité. L'événement passé, les Turcs partis, les

boyards continuent à se laisser infusés par tout ce qui vient de l'Occident, tentation irrésistible jointe à l'opportunité de voyager, de connaître, d'apprendre, de choisir, de discerner entre beau et laid, utile et superflu, bien et mal, à la mode et désuet. Le 27 juillet 1823, le prince de Valachie, Grigore Ghika, à la demande de l'Empire ottoman, ordonne l'abandon des vêtements français : « Le 27, on publia une ordonnance du voïvode, par laquelle il est ordonné à tous les individus rayas, habillés à la franque, de quitter les vêtements européens et d'endosser, dans l'espace de trois jours le costume valaque ou oriental »¹⁶. C'est déjà trop tard, personne ne suit l'ordonnance, ni le prince lui-même.

L'utilisation politique des vêtements suit toutefois son chemin et ils deviennent un bon instrument dans les mains des boyards: ils reçoivent le 13 mars 1834, l'ambassadeur turc, Ahmed Pasha, dans des vêtements orientaux, adoptant même le turban aboli depuis longtemps à Constantinople et en se dépouillant de toutes les décorations russes, comportement vu comme désuet par l'ambassadeur turc et pas du tout apprécié par les Russes, présents en Moldavie comme des occupants¹⁷. En juillet, ces mêmes boyards accueillent le nouveau prince roumain, Mihail Sturdza, connu comme réformateur et adepte de la modernisation, tout à fait changés : les barbes rasées¹⁸, le kalpak (le chapeau oriental) remplacé par le chapeau en trois angles, le costume oriental par l'uniforme serrée et brodée¹⁹. Les boyards changent donc leur « apparence, renforçant l'impression du visiteur que les représentants de la classe politique sont fidèles au pouvoir, sans tenir compte de son contenu »²⁰. Et, l'habit devient un enjeu quand, quelques années plus tard, les opposants du même prince associent au costume européen « des bonnets en peau d'agneau » pour affirmer symboliquement l'origine dace des Roumains et, ils transforment cette « mode » dans un « emblème » de leurs mécontentements. La réponse du prince ne se laisse pas attendre : « il fit à cette fin confectionner en secret une quarantaine de bonnets semblables, on les donna pour coiffure aux condamnés aux travaux forcés et on leur fait ainsi balayer deux fois par jour les rues de la ville ». « Les patriotes » ont répudié leur coiffure « de peur d'être confondus avec les criminels »²¹, mais aussi parce que leur geste perd son sens initial par la ridiculisation princière.

La deuxième chose, qui fait obstacle, est donnée par les boyards eux-mêmes. Il s'agit de boyards d'un certain âge pour lesquels la conservation du costume oriental a une signification symbolique très forte : il marque sans aucune équivoque leur appartenance sociale et exige le

respect des autres. Les riches et chers vêtements sont l’empreinte sociale d’un prestige, d’une dignité, d’un office qui les distinguent encore des marchands et des artisans, tous vêtus « à la mode », dans des habits à la française ou à l’allemande, mais qui effacent les différences sociales. Ces boyards ne font pas opposition au processus de la modernisation²², ils acceptent tous les autres aspects (littérature, législation, institutions) de la civilisation occidentale et s’inscrivent dans le grand courant de l’époque sans perdre de vue leur identité sociale. Par exemple, le grand logothète (chancelier) Dinicu Golescu fait entre 1824 et 1826 de longs voyages en Europe en cherchant de bonnes écoles pour ces quatre fils. Il voyage pas à pas et jour après jour par les villages et les villes d’Autriche, Allemagne, Hongrie, Italie, Suisse dans ses habits traditionnels. Son journal est la preuve de son étonnement et restitue son admiration pour une autre civilisation, modèle qu’il offre à ses compatriotes, modèle auquel il se rapporte pour bien éclairer les tares de la société roumaine et les avantages de la civilité, du progrès, de la discipline, de la liberté. Ces pensées ne l’empêchent pas d’être en même temps fidèle à son costume. Il le porte avec fierté et, même là, à l’étranger, il est le représentant digne de la plus grande et prestigieuse famille aristocratique. L’équipement (le carrosse décoré avec le blason de la famille et tiré par six chevaux, les domestiques qui l’accompagnent et qui le servent) s’ajoute à la visibilité de sa position sociale. Le voyage le transforme complètement. C’est une expérience unique enrichissante, éducative qu’il veut partager avec les autres : le boyard pense publier ses notices, vues comme un « livre de sagesse », utile à tout individu et commence une activité culturelle sans pour autant renoncer à son costume - son empreinte identitaire²³. Pendant trois décennies le costume oriental et le costume européen se retrouvent et vivent dans la même famille et, le 10 octobre 1836, Saint Marc de Girardin note dans son journal :

« ... le plus étranger à lassy et à Bucarest, c’est le mélange et la diversité des costumes. Parmi les hommes, plusieurs ont conservé le costume oriental ; les autres ont le costume européen ; et ces deux sortes de costumes se rencontrent dans la même famille ; le père est vêtu boyard, le fils est vêtu à la française [...] Je n’ai vu personne au-dessous de quarante ans qui portât le costume oriental. Quant aux femmes, il y a déjà longtemps qu’elles ont toutes adopté le costume européen »²⁴

Au bout de cette période, le costume oriental n'est que le souvenir d'une époque passée et il meurt au fur et à mesure que les boyards s'éteignent et la « bourgeoisie » prend des contours de plus en plus clairs. Les fils de ces boyards, parmi lesquels se trouvent les fils du grand logothète Dinicu Golescu, éduqués à Genève et à Paris, reviennent avec d'autres idées, valeurs, désirs, rêves. Et les idées de « liberté, fraternité, égalité » ne peuvent pas être mises en pratique que dans les habits « français » qui font corps commun avec l'esprit de l'époque. La révolution de 1848, qui a comme devise en Valachie « justice et fraternité » (*dreptate și frăție*)²⁵, est le résultat de ces jeunes boyards éduqués dans les grandes capitales de l'Europe. Etant les élèves de Jules Michelet, Edgar Quinet, Lamartine, c'est normal qu'ils portent « les vêtements de la liberté », vêtements de leurs maîtres. Cette nette rupture avec le passé et des gestes symboliques accompagnent le mouvement révolutionnaire : le Règlement Organique (le symbole du pouvoir de l'occupation étrangère) et l'Arhondologie (la Carte des rangs et des privilèges, symbole de l'Ancien régime) ont été brûlés²⁶. Le costume oriental devient aussi l'image du régime phanariote associée à une époque noire de l'histoire des Roumains, une époque condamnée par la « Constitution » de 1848. Les longs manteaux fourrés d'hermine et les boutons de diamant, les kalpaks, les châles de cachemire, les babouches rouges ou jaunes, les anneaux en or, émeraude, saphir, rubis, diamant sur tous les doigts, les chapelets en ambre se voient des plus en plus rarement dans le paysage quotidien et disparaissent avec l'extinction naturelle de leurs porteurs : les vieux boyards et les vieilles femmes nobles accrochés à la mémoire d'un passé révolu. Et la nostalgie romantique s'éveille dans les esprits des mémorialistes ou des journalistes qui tiennent les pages de mode dans les journaux du temps²⁷. Les gants en cuir jaune, les pantalons serrés sur les corps, les fracs, les hauts-de-forme, les bottes cirées, les cravates, les redingotes, les cannes rococo, les robes larges et décolletées, les robes à crinolines, les ombrelles et les grands bonnets ornés de rubans de taffetas écossais, de dentelles, de fil d'or, de fleurs et de plumes, de velours et de satin, se retrouvent dans tous les grands magasins de Bucarest et de Iassy, dans toutes les boutiques des villes de province. Les formes et les couleurs, les ornements et les étoffes sont décrits en détail par les gazetiers qui fréquentent les bals et les soirées, les clubs et les parcs, les maisons et les boutiques, par les peintres embauchés maintenant par toute personne aisée.

B. L'armée et l'attraction de l'uniforme

Après l'installation du régime phanariote, la Valachie (1716) et la Moldavie (1711) sont complètement intégrées au système politique et militaire ottoman, cessant ainsi de mener une politique extérieure propre. Le pays n'a plus d'armée, celle-ci étant abolie par le prince Constantin Mavrocordat en 1739 qui juge son maintien inutile. Pendant tout le XVIII^e siècle, la défense du pays est assurée par l'empire. Il existe bien sûr la garde qui sert le prince et sa famille, mais elle est formée pour la plupart de mercenaires et elle ne doit pas être confondue avec une armée nationale. Celle-ci renaît par les Règlements Organiques (1831/1832), des « Constitutions » faites sous l'occupation russe (1828-1834). La carrière militaire devient une attraction tant pour la haute noblesse que pour le petit boyard, le marchand, l'artisan, le paysan. Les raisons sont évidemment différentes : le grand boyard remplace son costume oriental par l'uniforme militaire qui est chargé avec les mêmes valeurs. L'uniforme prolonge le besoin de prestige, le désir de s'individualiser et de paraître parce que les rangs militaires sont mieux précisés que les rangs nobiliaires dans une discipline de l'ordre caractéristique pour toute l'armée. Le statut et le prestige se retrouve alors dans les vêtements militaires qui copient dans une première étape l'uniforme et la hiérarchie russe. Dans une deuxième étape, sous le règne du prince Alexandre Ioan Cuza (1859-1866), le modèle russe est remplacé par le modèle français qui subi des influences allemandes à l'avènement du roi Charles I^{er} (1866-1914). Selon les Règlements, l'organisation militaire est le miroir de la hiérarchie nobiliaire : les fils des boyards qui occupent des hauts offices dans l'administration du pays entrent dans l'armée comme sous-lieutenant (praporgic), les fils des boyards qui occupent des offices mineurs entrent dans l'armée comme cadet (iuncăr), tandis qu'un grand boyard devient d'emblée colonel (polcovnic)²⁸.

La « folie » des uniformes commence de haut : les princes Alexandre Ghika, Mihail Sturdza, Alexandre Ioan Cuza, Charles I^{er} sont adeptes de l'uniforme militaire ; ils le portent dans des occasions spéciales ou se font portraiturer avec. Faire son apparition en uniforme devient une forme de vanité sans limites pour le prince Ghika qui croit que « la souveraineté » est donné par « le droit de porter l'ordre de Sainte Anne » et « le droit d'avoir un uniforme brodé avec magnificence, de marcher suivi de soldats et d'un état-major plus nombreux que celui d'un empereur »²⁹. Le prince Mihail Sturdza choisit pour ses deux fils la carrière militaire et avant de

partir en Occident (1834) pour compléter leurs études, ils sont inscrits dans la Milice : Grigore dans la Chevalerie et Dimitrie dans l'Infanterie³⁰. Une fois revenus, les fils sont vite avancés : Dimitrie devient le chef de la Milice moldave et Grigore est nommé colonel. Un contemporain décrit avec sarcasme cet avancement rapide sans avoir l'éducation nécessaire, sans faire un jour d'instruction, sans connaître le règlement militaire et de plus ils sont à la tête d'une armée presque anémique :

« tous les deux ayant déjà des rangs militaires, reçus sans être jamais sous un drapeau ou dans une caserne, l'aîné, Dimitrie, fut nommé à la tête de l'armée sous le nom d'hetman ou ministre de la guerre. L'armée de la Moldavie avait à ce moment-là un canon, deux cents lanciers, six cents fantassins environ et un bateau (sans canons) à Galați. Voilà ce qu'il commande, l'hetman ! »³¹.

L'exemple descend parmi les boyards et « le sabre et les épaulettes séduisent tous les jeunes gens », ils se dirigent avec enthousiasme vers « la Milice » de sorte qu'on a « presque autant d'officiers que de soldats »³². Si la haute noblesse prolonge en petit peu son ancien prestige par l'intermédiaire de l'uniforme militaire, les petits boyards, les marchands, les artisans choisissent l'armée comme le moyen le plus facile de parvenir, de faire rapidement une carrière, de monter les marches de l'échelle sociale, difficiles à suivre jusqu'alors en raison de toute sorte de privilèges et d'orgueil propres à l'aristocratie.

En outre, les jeunes ont sous les yeux l'exemple des officiers autrichiens, russes, français, suédois, hollandais, prussiens (ceux-ci engagés dans l'armée russe) et leur mode de vie, leur succès. L'uniforme est un bon moyen de conquérir les cœurs des femmes attirées par les vêtements militaires serrés sur le corps, les épaulettes, les décorations, le sabre, le pistolet, la casquette. S'y ajoute le respect envers l'uniforme, les avantages engendrés, les privilèges : « nous tous, des officiers, étions régalez et bien reçus par tous les boyards de Craiova. C'était une vraie compétition entre eux pour nous inviter à dîner ou pour nous organiser des soirées dansantes chez eux », témoigne avec enthousiasme un frais et jeune sous-lieutenant, Grigore Lăcusteanu, qui dédiera toute sa vie à la carrière des armes »³³. Tous ses motifs aboutissent à un afflux des hommes vers l'armée ce qui fait que les privilèges des boyards, prévus par la loi, ne peuvent plus être respectés : « en six mois – l'armée nationale en Valachie est organisée à partir de mai

1830 – la formation de la Milice a été achevée de sorte qu'en 1831 quand le prince Scarlat Ghika, le fils du prince Gligorie Vodă Ghika, est enrôlé, il a été reçu dans l'armée comme cadet, sans aucune considération »³⁴.

Ainsi, les vêtements militaires et la carrière se développent comme une autre manière de reconnaissance sociale dans une société qui commence à perdre les anciennes valeurs et à reconvertir les repères d'identification sociale. Elle facilite à la fois le passage du « costume oriental » vers le « costume occidental », d'un mode de vie vers un autre mode de vie³⁵.

II. Le visage bigarré de la foule

Citadins et villageois suivent inégalement cette « révolution vestimentaire », part inhérente du processus de la modernisation. Dans les rues de la ville défilent toutes sortes de vêtements. Elles deviennent le miroir fidèle dans lequel se reflètent les diverses ethnies : les petits marchands ou artisans arméniens, juifs, albanais, bulgares, grecs, valaques, romains, russes, allemands, serbes assis devant leurs boutiques ou parmi leurs marchandises aux jours de foire. Tous sont bien identifiés et reconnus par l'œil magique de la population grâce à leurs « costumes distinctifs », coiffure, traits de visage, couleurs de la peau, des yeux, langue ou accent; ils font partie du paysage commun de la ville. Mais « le costume distinct » s'attache à leur statut ethnique de sorte que les marchands ou les artisans ambulants soient également bien repérés dans les rues des villages³⁶. Pourtant, certains d'entre eux s'insèrent et s'établissent dans la ville et désirent pénétrer dans la haute noblesse, être comme les grands nobles.

L'esprit d'imitation éveille ces personnages enrichis du jour au lendemain, les uns achètent des dignités et investissent dans l'apparat en essayant d'effacer leur humble origine, les autres gaspillent, copient et étalent leur richesse en toute occasion. Cette effervescence anime les villes et provoque la réaction d'abord à l'intérieur de ce groupe social. Un artisan de Bucarest, modéré, conservateur et attaché à la tradition croit que la mode et la langue française, Voltaire et Napoléon Bonaparte sont de vrais dangers. La peste de 1813 n'est que la punition divine tombée sur le peuple qui s'est éloigné de ses coutumes :

« Les femmes sont tête nue et tondues, dénudées jusqu'à la taille. Les gens abandonnent leur costume traditionnel et prennent des habits étrangers, comme les païens, les uns vêtus à l'allemande ou à la française, les

autres autrement, ayant les cheveux coupés court et bouclés comme les femmes. Ensuite, on se mélange et les plus instruits lisent leurs livres, en français, en allemand ou en italien. C'est ainsi que pénètre la doctrine de ce Voltaire détesté par Dieu que les païens honorent comme leur Dieu. On ne respecte plus les saints carêmes, il y a toujours de la viande sur la table. On va à l'église comme au spectacle, chacun cherchant à faire voir ses meilleurs habits et les femmes ornées de parures diaboliques. Bref, la vanité siège à Bucarest »³⁷.

Par exemple, deux pelletiers fourreurs gaspillent toute leur fortune pour vêtir et orner leurs épouses mieux que des princesses³⁸. Par réaction, le prince Ioan Caragea (1812-1818) éditent des lois somptuaires qui tentent de stopper ce luxe ruineux.

La consommation de prestige implique, au-delà des vêtements, tout un équipement qui porte le blason d'une famille : carrosse, chevaux et harnachements, cochers et domestiques. Chacun veut individualiser ses valets qui l'accompagnent aux promenades, à la cour princière, à son office, aux bals, aux clubs publiques. L'imagination et l'inclination vers une culture ou vers une autre aboutissent à la création de livrées pittoresques. Ainsi, des valets en livrées françaises ou allemandes ou russes escortent leurs maîtres et s'accordent avec leur manière de paraître. La noble Anicuța Balș Lătescu est une admiratrice de la culture anglaise grâce à sa bonne anglaise. C'est pourquoi, ses laquais portent des livrées anglaises et elle les oblige à apprendre au moins les expressions usuelles en anglais³⁹.

En outre, les catégories professionnelles commencent à se détacher petit à petit dans le paysage citadin : les cochers publics et les voituriers, les petits officiers (les subalternes des grands dignitaires et les petits policiers), les prêtres et les moines, les musiciens et les menus artisans, les professeurs et les intellectuels ou les « bonjouristes »⁴⁰, les journaliers et les paysans, etc. Toutes ces catégories sociales et professionnelles ne pensent pas et ne se permettent pas de faire des dépenses de prestiges. L'économie de ces ménages est une économie de survivance dans laquelle chaque sou compte et se dirige plutôt vers nourriture, bois, bougies, outils, impôts. Les inventaires et les actes dotaux montrent qu'ils ont très peu d'habits, un costume de travail qui suit l'individu dans son tombeau, deux ou trois chemises, quelques paires de chaussettes, un chapeau d'été et un autre d'hiver, un manteau léger et un manteau en peau de brebis, des vêtements de tous les jours et des vêtements de fêtes dans les familles de paysans aisés. Les textiles changent ; la laine, le lin, le chanvre, le drap rude sont

préférés parce qu'ils sont produits à la maison ou sont moins chers ; le blanc et le noir dominant, seulement les chemises de fêtes sont brodées avec des fils de soie rouge, bleu ou vert ; la qualité fait parfois défaut.

Voilà les cochers assis à côté de leurs carrosses, dans les places publiques ou aux carrefours des rues, habillés en noir et blanc, chemise blanche et longue, ceint avec un châle large de drap ordinaire, un manteau long avec les manches très larges pour les jours froids, un chapeau noir en peau d'agneau l'hiver et un chapeau en drap noir l'été, sans oublier le fouet et le poignard à manche de corne, d'argent ou d'ébène, gravé avec des desseins ou des signes symboliques, toujours en vue, tandis que la lame se cache dans les plis du châle. Les voituriers ont un costume plus souple en raison des longs voyages qu'ils doivent faire et parce qu'ils conduisent parfois les diligences sur le cheval. Les prêtres et les moines sont très vites repérés dans l'espace et le temps : soutane longue et noire, ceinte d'une ficelle de chanvre (pour les moines), cappa noire, barbe et coiffure longues, plus les objets utilisés seulement pendant la messe ou pour marquer les degrés à l'intérieur de la hiérarchie ecclésiastique (crosse, couronne, étole ou chasuble brodée, bague, chapelets). Les musiciens, seuls ou réunis dans une petite formation, sont tous des tziganes. Leur prédisposition innée pour la musique les consacre pour ce métier⁴¹ ; les instruments et le costume (tunique droite et blanche, la taille entourée d'un châle vivement colorié, manteau longue, bottes rouges ou jaunes, moustache et cheveux longs, petit chapeau blanc en peau d'agneau) les individualisent.

Le romantisme découvre le paysan et la vie à la campagne. Les écrivains et les peintres décrivent et crayonnent parfois dans de belles couleurs, parfois dans des lignes sombres une manière de vivre qui semble être juste découverte dans les années 1850. Le costume simple du paysan devient un enjeu aux mains des intellectuels et des hommes politiques qui militent pour la constitution de la nation roumaine, pour l'indépendance, pour la formation d'un Etat libre et autonome. Il existe bien sûr une nette distance entre le vrai paysan et ses vêtements de tous les jours et le paysan portraituré maintenant, dans ses vêtements de fêtes, comme effigie d'un présent et d'un avenir libre. Les chemises longues, brodées sur les manches avec soie rouge ou bleue, la jupe paysanne noire et brodée, la ceinture qui soutien cette jupe aussi brodée commencent à être « à la mode ». Il s'agit donc du costume féminin qui par sa complexité et sa vivacité exprime cette fois-ci l'appartenance à une tradition. Le costume masculin est moins présent, mais les chemises blanches et les pantalons

blancs, serrés, la ceinture brodée, le chapeau noir en peau d'agneau et la veste courte l'été et longue l'hiver, richement ornementée avec de broderies florales ou géométriques se retrouvent dans les descriptions, les estampes, les tableaux, dans un folklore né et recherché assidûment à ce moment-ci. Cependant, c'est le costume féminin qui entre dans le jeu politique grâce aux femmes nobles. L'une après l'autre, les nobles se vêtent en paysannes soit pour se faire portraiturer, soit pour participer aux manifestations artistiques ou politiques. Même le portrait de la « Roumanie Révolutionnaire »⁴² porte le costume paysan qui renvoie à la tradition séculaire et aux coutumes, aux ancêtres daces et romains, à la « pureté », à la simplicité et à la « noblesse » d'un peuple. Ce retour en arrière, cette « redécouverte » d'un passé s'inscrivent dans le courant européen du romantisme ; il participe à la construction d'une identité sociale, politique, idéologique des Roumains.

En guise de conclusion. Balancer entre Orient et Occident, les pays roumains se laissent influencer par les deux civilisations de manière différente. Même sous la domination ottomane (jusqu'en 1877), ils connaissent dès 1780 une grande ouverture vers l'Ouest. Des consulats – français, anglais, autrichien, russe, prussien – s'ouvrent à Bucarest et à Iassy. Les anciennes interdictions de quitter les pays sont abolies. On commence à abandonner la mode orientale pour la mode française, on remplace Constantinople par Paris. Avec l'adoption d'une manière de s'habiller, on assimile toute une manière d'être. Cette « transformation » ne se produit pas d'emblée. Elle passe par des balancements, des refoulements, des oppositions, des obstinations qui ont touché toute la société. Bien que le phénomène soit surtout perceptible au sein de l'aristocratie qui circule, qui s'approprie les nouveaux vêtements, la nouvelle culture, la nouvelle langue, les classes populaires sont également touchées par ces modifications. En outre, on remarque la construction d'une appartenance sociale, professionnelle ou même d'âge à l'aide des vêtements. Un officier (fonctionnaire, dignitaire) porte un costume différent d'un artisan, un prêtre a des habits qui le différencie d'un moine, tandis qu'un paysan ne se distingue pas toujours d'un citadin pauvre. En même temps, les vêtements deviennent plus souvent un enjeu dans les jeux sociaux et politiques, s'insèrent dans le processus de la modernisation, arrivent à définir et à préfigurer les nouveaux comportements sociaux en Roumanie moderne et indépendante (1877).

NOTES

- ¹ D. ROCHE, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Fayard, Paris, 1989, p. 12 ; F. BRAUDEL, *Structurile cotidianului* [trad. Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV^e-XVIII^e siècle, t. I, Les structures du quotidien : le possible et l'impossible, Armand Colin, Paris, 1979], Meridiane, Bucarest, vol. II, p. 58-86. Voir aussi F. DUHART, *Habiter et consommer à Bayonne au XVIII^e siècle. Eléments d'une culture matérielle urbaine*, Harmattan, Paris, 2001 ; N. PELLEGRIN et D. ROCHE, *Les vêtements de la liberté : abécédaire des pratiques vestimentaires en France de 1780 à 1800*, Alinéa, Aix-en-Provence, 1989.
- ² Le peintre Miklos Barabás, qui a fréquenté et portraituré toutes les notabilités importantes de Bucarest entre 1831-1833, tient un catalogue où il note les noms de tous ses clients, le type de demandes (miniatures, portraits de famille, portrait d'une noble ou d'un noble, seul/e ou avec un/ des enfant/s, portraits des princes, des officiers, des cochers, des paysans, des clercs etc.), in A. VERESS, « Pictorul Barabás și românii », *Academia Română. Memoriile Secțiunii Literare*, série III, t. IV, Memoria 8, 1930, p. 388-390.
- ³ Sur les dénominations utilisées par les peintres pour mettre en valeur leur métier voir A. CORNEA, « *Primitivii* » *picturii românești moderne*, Meridiane, Bucarest, 1980, p. 8.
- ⁴ Beaucoup d'éléments du costume oriental sont déjà présents dans la mode roumaine à partir de la moitié du XVII^e siècle. Ils ont pénétré avec « les Grecs » venus en compagnie des princes roumains ou « grecs » qui ont séjourné pour une certaine période à Constantinople, d'habitude dans le quartier Phanar. Voir Al. ALEXEANU, *Mode și veșminte din trecut*, Bucarest, Meridiane, 1987, 2 vol.
- ⁵ Eudoxiu de HURMUZAKI, *Documente privitoare la istoria românilor*, Bucarest, 1889, III₁, p. 78, « Fragment d'une lettre de Monsieur le Prince de Ligne à Monsieur le Comte de Ségur, Ministre de France à S^t Pétersbourg », 1 décembre 1788, p. 77-78.
- ⁶ HURMUZAKI, *op. cit.*, vol. III₁, 1887, p. 75. Le comte de Langeron est général dans l'armée russe ; il est plusieurs fois présent en Moldavie et en Valachie en raison des campagnes militaires.
- ⁷ En 1782, le grand trésorier a la mission d'emmener en Valachie les fils du prince Alexandre Ypsilanti (1774-1782) qui se sont enfuits à Vienne. Leur fuite enfantine pouvait être jugée par les Turcs comme un acte de trahison et le prince s'est dépêché de les convaincre d'y rentrer avant que la nouvelle se répande. Même si la mission de trésorier est une réussite, avant que ses fils rentrent, le prince était déjà éloigné de son trône et, un autre prince était nommé à sa place.
- ⁸ La ceinture est un châle en cachemire ou en soie porté par les boyards autour de la taille.

- 9 *Poezii Văcărești. Versuri alese*, édition E. PIRU, Editura pentru Literatură, Bucarest, 1961, p. IX.
- 10 N. ELIAS, *La société de cour*, Calmann-Lévy, Paris, 1974, p. 49.
- 11 La société roumaine fait une nette distinction entre un grand boyard (grand propriétaire de terre et d'esclaves tsiganes, grand dignitaire toujours membre du conseil princier, avec une ancienne et prestigieuse ascendance, une généalogie et un blason) et un petit boyard (propriétaire de moins de terre et d'esclaves tsiganes, petit dignitaire qui a une ascendance et une généalogie, un blason, mais qui n'a pas réussi à pénétrer dans le conseil princier, qui habite d'habitude en province ou qui cherche et se trouve sous la protection et au service d'un grand boyard).
- 12 D. ROCHE, *op. cit.*, p. 178.
- 13 Voir le témoignage du général de Langeron, présent à Bucarest et à lassy pendant toute l'occupation russe de 1806 à 1812, in *Mémoires du général comte de Langeron*, Hurmuzaki, *op. cit.*, vol. III, p. 79, note 1.
- 14 LAGARDE-CHAMONAS (Auguste-Louis-Charles de Messence, comte de), *Voyage de Moscou à Vienne par Kiow, Odessa, Constantinople, Bucarest et Hermannstadt, ou lettres adressées à Jules Griffith*, Paris, 1824, p. 324.
- 15 C.A. KUCH, *Starea lucrurilor din Moldova și Valahia de la anii 1828 până la 1843* (titre en original *Moldauisch-Walachische Zustände in den Jahren 1828 bis 1843*, Leipzig, 1844) traduction fait par A.C. CUZA in *Convorbiri Literare*, XXV, 9, 1891, p. 778.
- 16 HURMUZAKI, *op. cit.*, vol. X, p. 238, le rapport de Kreuchely pour von Miltz, 27.07.1823.
- 17 Ibidem, XXI, p. 535, le rapport de Wallenburg pour Metternich, 14.03.1834. Voir aussi la lettre de 10 mars 1834 dans laquelle Wallenburg décrit à Metternich les grandes réceptions offertes par les boyards moldaves pour célébrer le passage de ce haut dignitaire turc, p. 533-535.
- 18 La barbe est le signe de l'appartenance à la haute noblesse, elle s'intègre et se joint au costume oriental.
- 19 C.A. KUCH, *op. cit.*, p. 140.
- 20 M.-R. UNGUREANU, « Câteva note privitoare la ritualul ceremoniilor domnești din vremea lui Mihail Sturdza. Sărbătorile instalării la putere (1834) », in *Arhiva Genealogică*, II (VII), 1995, n° 3-4, p. 307, note 15.
- 21 *Mémoires du Prince Nicolas Soutzo, grand-logothète de Moldavie, 1798-1871*, Vienne, 1899, p. 118; voir aussi M.-R. UNGUREANU, *art. cit.*, p. 307, note 15 ; Voir aussi les mémoires d'Alec Russo qui se souvient du chapeau de brebis porté par son ami « qui n'était pas très bien vu par le pouvoir », 25 janvier 1846. (*Cântarea României*, Minerva, Bucarest, 1980, p. 62).
- 22 Il existe bien sûr une minorité conservatrice qui garde le costume afin d'exprimer sa fidélité à l'égard d'une tradition, d'un régime, des coutumes anciennes.

- 23 D. GOLESCU, *Însemnare a călătoriei mele*, Minerva, Bucurest, 1971.
- 24 Saint-Marc Girardin, *Souvenirs de voyages et d'études*, Paris, 1852, vol. I, p. 280-281.
- 25 Les révolutionnaires connaissent très bien les mots liberté et égalité qui n'existent pas dans le vocabulaire roumain du début du 19^e siècle, devenus « libertate » et « egalitate » en roumain, mais ces mots doivent dire quelque chose au peuple. C'est pourquoi, ils ont essayé de trouver des équivalences pour bien expliquer aux gens du peuple. Hurmuzaki, *op. cit.*, XVII, pp. 66-68, 71, les documents de 20 et 24 juillet 1848 sont écrits en français.
- 26 Les Règlements Organiques de Moldavie et de Valachie ont été conçus pendant l'occupation russe (1828-1834), tandis que la Carte des rangs, la dernière faite en 1837, est un inventaire de l'élite nobiliaire de la plus haute dignité jusqu'à la plus petite.
- 27 Voir les mémoires et les souvenirs de I. GHICA, *Scrisori către Vasile Alecsandri*, EPLA, București, 1953, p. 66-71 ; R. ROSETTI, *Amintiri. Ce am auzit de la alții*, Fundația Culturală Română, Bucurest, 1996 ; Gh. SION, *Proză. Suvenire contimpurane*, EPLA, Bucurest, 1956; N. KREZULESCU, *Amintiri istorice*, Bucurest, 1940. Voir aussi les articles du journal « Albina Românească », 1846, 1847, 1848.
- 28 *Regulamentul Organic, întrupat cu legiurile din anii 1831, 1832 și adăogat la sfârșit cu legiurile de la anul 1834 până acum, împărțite pe fiecare an, precum și cu o scară deslușită a materiilor. Acum a doa oară tipărit cu slobozenia înaltei stăpâniri, în zilele Prea Înălțatului prinț și domn stăpânitor a toată Țara Românească Gheorghie D. Bibescu vv.*, Bucurest, 1847, les articles 379, 407, 408, 409, pp. 457, 462-463, 477.
- 29 F. COLSON, *De l'état présent et de l'avenir des principautés de la Moldavie et de la Valachie*, Paris, 1839, p. 52-56.
- 30 M.-R. UNGUREANU, *art. cit.*, p. 312-313.
- 31 Gh. SION, *op. cit.*, pp. 209, 419-420. Cette opinion est soutenue par un autre témoignage contemporain: „en Moldavie l'esprit de la milice est nul, parce qu'elle est faible et peu nombreuse”. Après l'enthousiasme du début le prince Mihail Sturdza ne s'en occupe pas : « le prince la néglige ; depuis cinq ans qu'il règne, il n'a pas fait une seule revue. Nul encouragement, nulle distinction accordée au mérite » (F. COLSON, *op. cit.*, p. 20)
- 32 HURMUZAKI, *op. cit.*, vol. XVII, p. 656 ; (le rapport de Duclos pour Molé, 09.12.1836). Voir aussi M.-R. UNGUREANU, *art. cit.*, p. 312. Radu Rosetti raconte aussi que le prince Mihail Sturdza accorde les degrés militaires à la légère et à tous les jeunes et sans une éducation militaire sérieuse de sorte que la Milice a réussi à avoir 200 officiers (*Amintiri*, p. 165).
- 33 *Amintirile colonelului Lăcusteanu*, éd. de R. CRUTZSCU, Bucurest, 1935, p. 51.
- 34 Ibidem, p. 50.

- ³⁵ Voir le témoignage du peintre Miklos Barabás, in A. VERESS, *art. cit.*, p. 379-381.
- ³⁶ Pour un tableau détaillé de tous ces costumes ethniques qui se promènent dans les rues de Iassy à 1840 voir la description d'un contemporain Al. RUSSO, *Cântarea României*, chap. « Iassy et ses habitants en 1840 », pp. 124-157.
- ³⁷ « Cronica mesteşugarului Ioan Dobrescu (1802-1830) » éd. I. CORFUS, in *Studii si articole de istorie*, VIII, 1966, p. 341, voir aussi la page 345 où Napoléon Bonaparte devient « Mauvaise part ».
- ³⁸ D. PAPAZOGLU, *Istoria fondării oraşului Bucureşti*, Curtea Veche, Bucarest, 2005, p. 110-111.
- ³⁹ R. ROSETTI, *op. cit.*, p. 147.
- ⁴⁰ Le surnom donné aux jeunes roumains instruits dans les écoles françaises qui adoptent les vêtements, la langue, les idées des intellectuels français et essaient de les mettre en pratique par la révolution de 1848.
- ⁴¹ Le médecin de la capitale Bucarest, Constantin Caracaş, fait une analyse ponctuelle – mœurs et comportements- de cette couche sociale et il s'arrête sur cette habileté qui d'ailleurs est un fait commun quand on parle de tziganes dans les sources de l'époque (P. SAMARIAN, *O veche monografie a Munteniei de dr. Constantin Caracaş (1800 - 1828)*, Bucarest, 1937, p. 85-86).
- ⁴² Maria Rosetti a été le modèle du peintre C. D. Rosenthal ; elle est la femme du boyard C. A. Rosetti, homme politique libéral toujours impliqué dans les événements politiques du 19^e siècle.



ANA-MARIA GRUIA

Born in 1981, in Cluj-Napoca

Ph.D. candidate, Central European University, Budapest,
Department of Medieval Studies (due 2008)

Dissertation: *Religious Motifs and Their Transmission on Stove Tiles in the
Medieval Kingdom of Hungary*

Research at the Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen
Neuzeit, Krems/Donau, Austria

Papers presented at conferences in Romania, Hungary, Slovakia, Italy, and the
United Kingdom

Member of archaeological excavation teams in Romania, Austria and Italy

President and co-founder of the Socio Cultural Association apARTE,
Cluj-Napoca

Member and co-founder of the Romanian Group for an Alternative History,
Bucharest (www.patzinakia.ro)

Artist, exhibitions and art camps in Romania, Hungary, Slovenia

MAGIC IN THE HOUSE: FUNCTIONS OF IMAGES ON MEDIEVAL STOVE TILES FROM TRANSYLVANIA, MOLDAVIA AND WALACHIA

The idea for this project was inspired by two different observations. First, during my work on stove tiles,¹ I always had the impression that something remained unsaid, that the usual archaeological or art historical approaches did not address the issue of the significance of the motifs used to decorate these items. How were the images on stove tiles perceived by the people who produced them and by those who bought and used them? What stories did those images tell to their medieval beholders? Moreover, how can we explain the strange representations, the hybrids and monsters, the exotic animals, the sexual and scatological scenes, the masks, etc.? Then, in a private conversation with someone building a stove for her new house, I was told that, besides a continuous frieze depicting interlacing snakes, the owner also wanted to include in a more hidden part (towards the chimney flue) a tile decorated with a grotesque mask. This one tile was meant to offer protection and ensure optimum functioning of the stove.

My assumption is that “marginal” images on stove tiles, or at least some of them, as well as the religious subjects, (also) had protective functions. They might have been perceived through the paradigms of popular religion (labeled as superstition by the Church and shared by both elite and lower social groups) and household magic as one of a number of efficient ways of protecting the home and the people residing within it.

From a methodological point of view, I have collected some of the most “extravagant” examples of stove tile imagery. The present selection of examples, the most striking and easier to link to the common tradition of magic, is a methodological shortcut in the sense that larger samples might refine the interpretation and lead to the inclusion of other images under

the general label of folk apotropaions. One might take into consideration the possible apotropaic function of religious images on stove tiles, but in the absence of any strong data to support such *use*, it seems safer to start with the easier to grasp. Although “easier” does not mean “easy”, since several precautions must be taken in such an enterprise. First, the absence of written sources precisely on the beliefs and uses associated with stove tiles in the Late Middle Ages in Central and Eastern Europe. Then, the fact that most of the indirect data comes from analogies either distant in time (Late Antiquity and the Early Middle Ages or early modern times) or in space (Western Europe or the Byzantine Empire). Other supporting evidence comes from learned magic, which may nevertheless have shared with or lent certain symbols to the common tradition of magic. But studies on the universal character of the belief in apotropaic powers² and the slow change of popular culture might, at least tentatively, justify the present attempt to articulate a theory so far not discussed in scholarly literature.

A brief terminological discussion is needed on the definition of the key concepts –those of popular culture, popular religion, and, especially, folk magic. Such terms have long been debated in academia, and my general impression is that they are best suited to negative definitions, encompassing as they do everything that is *not* official culture, official religion or learned magic.

Aron Gurevich³ speaks of *medieval popular culture* as a world perception that emerges from the complex and contradictory interaction between the reservoir of traditional folklore and Christianity. Although he deals with an earlier period, namely that of the sixth to thirteenth centuries, one can take into consideration his observations on the term *popular Christianity*, or parish Christianity, which is related to magic, not so much of the pagan variety, but that typical for any agrarian society. Another related term is that of *popular magic*, which essentially differs from the former in that magic “naturalizes” man, embedding him in the cosmos, while religion “humanizes” the world. The two notions overlap in practice, however, since many Christian rituals can be interpreted as being of a magical nature, while magic includes reference to and belief in the saints and religious objects, which it uses as “shortcuts to God’s favors”.⁴ Popular magic, labeled by the official church as superstition, i.e. false belief, is defined by Scribner⁵ as a form of cultural practice concerned with mastering the exigencies of material and daily life, crossing social boundaries but being based on popular, traditional and oral knowledge.

The most thorough discussion of the different meanings and uses of the word “magic” itself, as well as how to approach its multiple layers, is to be found in Richard Kieckhefer’s seminal writings.⁶ Instead of the distinction between “popular” and “elite”, he introduces the more nuanced and fluid distinction between the “common tradition” and various specialized traditions. The *common tradition of magic* is, in his definition, “not universal, not uniform, but sufficiently diffused that it cannot be assigned to any specific subgroup and expressive more of solidarity than of either hegemony or dissent”.⁷ He gives the use of image magic as an example of such widely shared beliefs and practices. Transferred to the specific topic of stove tile imagery, the common tradition, shared by various social groups (as indicated by the various social contexts of the finds), might have included the belief in apotropaic images meant to protect the stove, the house and its inhabitants.

A last word of introduction refers to the basic unit used in my analysis. Since exact information on the number of tiles and tile fragments discovered together is usually lacking from archaeological publications and reports, the unit employed here is defined as being “one or more stove tiles bearing the same representation and coming from the same archaeological context”. Where more data is available, this will be mentioned in the text.

Apotropaic principles

The protection offered by images works in several ways. The process implies something (or someone) who needs protection, a harm-causing agent, and an image mediating or ensuring the protection. In need of protection were the inhabitants of the interior space in which the stove was located. The evil agent was Satan or the demons, and they could harm people in ways related or unrelated to the stove. Here one needs to heed the importance and powerful symbolism of the hearth and the fire, in parallel with its potentially destructive power. Harm could be caused to the inhabitants by malfunctions of the stove, which might suffocate them with its smoke or set the entire house on fire.

There is some (mostly ethnographic) literature that discusses the symbolic charge of certain places and boundaries of interior spaces, such as the threshold, the door, the window, and “God’s corner” – a place

containing a crucifix and devotional pictures or icons. The liminal and ambiguous characteristics of these spaces often call for protective rituals. As an essential element in the geography of the house, with its vital role but also its potential dangers, could the stove have been perceived as an item that needed “insurance” against harm?

In order to answer these questions, I suggest a threefold approach. Iconographic comparisons with depictions in other artistic milieus (on other functional/domestic objects of material culture but also on badges, jewels, charms and amulets, bells, etc.) might indicate which images or visual elements were or still are thought to have protective powers. Contextual data on daily life, popular religious beliefs and domestic magic will help clarify the ways in which this protection functioned and the reasons it was required. And the comparison of motifs from different geographical and religious contexts could indicate cultural and religious differences or similarities in image reception and use.

Because it is difficult to argue that a given image had one and only one function, I will not ignore other possible functions. I will refer to several aspects, sometimes mentioned by the existing stove tile literature: the embedded decorative function of these items, the capacity of these images to provide symbolic information about the identity, status or loyalties of the owner, the role of domestic images in visual literacy, as visual aids and means of edification, and, last but not least, the indications that religious images on stove tiles provide of the existence of different cults or devotions in given geographic areas.⁸ However, the cases analyzed here generally evade these interpretations, and it is for this reason that I suggest they make the apotropaic function more visible than other tile images might have had in the eyes of their medieval beholders.

So what are the basic principles of apotropaic magic? First of all, it is based on the belief in the omnipresence of demons, malefic spirits, the evil eye or witchcraft, all of which threatens the wellbeing of people. In the case of domestic magic, the inhabitants mainly seek to protect the liminal spaces, openings such as the threshold, the window, the door, or the chimney flue. In discussing the symbolic charge of certain places and the boundaries of interior spaces, such as the threshold, the door, the window, and “God’s corner”, the place containing the crucifix and devotional pictures, Robert Scribner⁹ makes reference to their liminal and ambiguous characteristics, which call for protective rituals. However, he does not mention these rituals in relation to images, which is possibly due

to his specific interest in the period of the Reformation, which, despite retaining some protective rituals, marked a shift of power away from sacred images and towards sacred words and inscriptions.¹⁰ Several medieval church benedictions related to houses and to new foundations have been preserved.¹¹ Other rituals for the protection of the house in general are attested in the pre-modern period in Europe.¹² A series of magic rituals are associated with another “sensitive” place of the semantically charged interior space, the hearth or the stove. In early modern Russia, as a measure against witchcraft, certain herbs were burnt in the stove or spells were cast over the chimney and hearth by spreading ash from other seven stoves.¹³ In eastern England, the hearth is one of the places traditionally protected by charms.¹⁴ On several western European sites, ritual deposits have been discovered around fireplaces and chimneys consisting of old shoes, small dried animals and different household implements invested with apotropaic powers.¹⁵ Also, in traditional Romanian popular culture (albeit such practices and beliefs are attested much later, in the modern period), the hearth and the chimney are considered some of the key places requiring protective rituals, and fire, ash and coal are the basic elements of traditional domestic magic.¹⁶ Another clue to understanding the traditional need to protect the fire place is found in the use of hearth icons in the Orthodox milieu.

We can presume that the tile stove also qualified as one of the areas of interior space needing protection due to the dangers it represents. Stoves were dangerous objects that could set the entire house on fire (especially in the case of medieval buildings made of wood) or could suffocate the inhabitants of a house with smoke. Any malfunctioning of the stove had, therefore, to be prevented by all means, and the apotropaic solution fitted in well with the medieval mentality.

Essential to the protective function is the act of seeing, the gaze that activates image’s power. The representations on tiles were meant to be seen either by the inhabitants of the house or the demons. According to the general beliefs of popular religion, religious images sometimes work simply by being looked at. The classic example of this is that of St. Christopher, who protects the viewer from sudden death during that day.¹⁷ Another theory holds that some images are meant to protect by distracting the demons, confusing them, fooling or frightening them. In her analysis of marginal images with a presumed apotropaic function, Ruth Mellinkoff mentions various means of activating this protective effect. The author suggests that

these images were not intended to be seen by people but by demons, who were presumably repelled by seeing images of themselves, distracted by ambiguous, strange or curious representations, or scared away by religious, violent, ugly, sexual or scatological depictions.¹⁸ At the sight of a cross, for example, the demons would know that the object, person or space marked by it was under divine protection and would flee in terror. Another principle mentioned by Mellinkoff is the accumulation of symbols from different systems of belief meant to afford more efficient protection. This certainly fits to the case of stove tiles, where saints and crosses are featured alongside geometric magic symbols, monsters and hybrids, masks and amuletic hands, all on the same tile or tiles that once formed part of the same stove.

Although Henry Maguire¹⁹ analyses the use of images in the context of household magic in a different context, that of early Byzantium, we can nonetheless try to appropriate some of his conclusions. According to his study, the main characteristic of the images used for apotropaic purposes is their obscurity and their repetition. Drawing a parallel with stove tiles, it is easy to observe that these characteristics have been preserved: in the great majority of cases of reconstructed stoves one decorative motif is repeated several times over the same stove, and through repeated copying (and maybe also lack of talent) the precision of the details gradually diminishes such that some motifs are eventually devoid of all their recognizable elements.²⁰

The tiles

The images found on stove tiles selected in support of my hypothesis are very varied. Some are graphic symbols, such as pentagrams, knots and interlaces, while some pertain to the wider category of monsters, such as the two-tailed siren. Others combine image and text, like the orant angel with prayer, or religious and “magical” devices, such as St. George with stars or demons, or crosses with masks and hands. Some of these were very popular decorative motifs for stove tiles in the fifteenth and sixteenth centuries (e.g. the two-tailed siren being extremely “fashionable”); others were very rare or are even unique (e.g. the orant angel). I will begin with the latter, referring in each case to analogies from other arts and discussing the arguments for and against an apotropaic interpretation of their use on stove tiles.

The pentagram

The pentagram, or *pentalpha* (the ancient Greeks called it the “five times A”, a five-pointed star drawn continuously in one movement of the hand and resembling an interlace or knot), appears on two Transylvanian tiles from the castle of Lăzarea,²¹ a casual find in Sebeș,²² and a single tile from the princely court in Bacău, Moldavia²³ (Figs. 3, 2, 1). They have analogies on tiles from Ormož (Slovenia),²⁴ Klaštorsko (Slovakia)²⁵, and Willisau Hasenburg (Switzerland)²⁶ (Figs. 4, 5, 6). The earliest seems to be the Swiss tile, which dates to the end of the fourteenth century. Most date from the second half of the fifteenth century, while the latest are the Transylvanian tiles, dating from the sixteenth century. We should note from the outset that pentagrams are a rare occurrence in stove tile iconography, with all in all just six appearances. Nevertheless, there is a long tradition of this motif in learned magic, and it was also passed down to the common tradition. Could this be the context in which the pentagrams were used on stove tiles?

The pentagram appeared in ancient Greek and Hellenistic times and had an apotropaic function in the Kabbalistic tradition. It was used by Byzantine armies as a sign of salvation on their flags.²⁷ In lay iconography it could also be a symbol of medicine (identified as *hygiēna*), but this does not exclude a magic function, that of conferring the doctor’s pill with power over death, as appears on late Antique doctor stamps.²⁸ But the main source of its main magic power derives from its being the device of the legendary Solomon seal, engraved on the signet ring King Solomon received from God in order that he might seal and thereby control the power of demons. It was one of the most powerful amuletic signs in the Late Antique and Byzantine lexicon of magic, being employed in the decoration of rings, armbands,²⁹ pendants and generally all types of amulets.³⁰ During the Middle Ages, the pentagram was used more frequently in learned magic, in the composition of magic circles inscribed with the names of the conjured spirits depicted in necromancers’ books or on seals for planets and days of the week.³¹ It also figures in ritual diagrams for protection.³² Other fifteenth-century examples of pentagrams come from pentacles (amulets used in magical evocations on which the symbols of the invoked spirit or energy are drawn) depicted in other magic manuscripts, such as the treatise known as *The Magic Treatise of Solomon*.³³ Still, there are also some examples of pentagrams used in more popular contexts. For example, there is a sixteenth-century amuletic ring decorated with

a serpent biting its tail (the *ouroboros*), and a pentagram decorated with the letters spelling SALUS.³⁴ Other fifteenth-century finger rings display the pentagram as a protective device.³⁵

As a symbol of Christ's Five Wounds, this appears rather late, in the interpretation of Cornelius a Lapide (1567-1637),³⁶ and it was always a lesser Christian symbol.

The pentagrams on tiles appear in highly varied range of compositions and are consequently rather difficult to interpret. On the tile from Bacău (Fig. 1), the pentagram and another star-like pattern flank one of the five rosettes. On the borders there are six small crosses. The combination of crosses, solar rosettes, the pentagram and the geometrical pattern might indicate an apotropaic function created by the juxtaposition of religious and non-religious symbols. The tile from Sebeș (Fig. 2) is preserved in fragments, the still existing part showing a pentagram with lines on each end of the points inscribed besides other elements in a medallion. Interestingly, on this tile the pentagram is not molded but incised, thus making it not a part of the pattern, but a later intervention, possibly limited to this one tile only. The tile from Lăzarea (Fig. 3), reconstructed as it is, displays the pentagram in front of a rider. On the left hand side there is also a stylized standing character. A border ending in an architectonic M-shape surrounds the composition. On the upper corners there are two arrows pointing upwards and another letter M. In the foreground we can read (in the mirror) a name: IANOS FEON, presumably that of the potter. It could be that in this case the pentagram is a craftsman's sign, like that some stonemasons used in Pilis, in Hungary.³⁷ But on stove tiles, the craftsmen usually write their names or their initials on the surface of the objects they produce, without any supplementary signs of identification, which were probably not needed. At Ormož (Fig. 4), one, larger pentagram stands at the feet of a dragon with knotted tail, and another, smaller one is found in the diagonally opposite corner. The dragon is usually an incarnation of the devil (like that slain by St. George), so the fact that it is framed by two symbols reputed to have the power to control demons (something Solomon reportedly did using his signet ring inscribed with the pentagram) could indicate symbolic control over evil. The tile from Kľaštorskó (Fig. 5) is also easy to interpret in terms of magic, and is more related to learned magic, since documents point to the interest in alchemy of one of the abbots of this Carthusian monastery. Other tiles found at the site, which have unfortunately not yet been catalogued, include besides

religious representations, several interesting lay images, such as a wild man fighting a crab or even (presumably) an alchemist working on his instruments with his muse/assistant/angel in the background.³⁸ Alchemical representations on stove tiles are also known from the German areas.³⁹ The tiles, dating from the sixteenth century, were discovered in an alchemical laboratory at the castle in Oberstockstall (Austria). They are highly symbolic, depicting an open door with different symbols decorating the portal, and a fragment with a male head flanked by a humanized sun and the moon. Iconographically, these belong to the Renaissance style, but they show that alchemical imagery was applied also to the medium of stove tiles.

On the tile from Klaštorsko the pentagram stands besides other symbols that can be interpreted as magical (a three-lobed interlace, and a four-lobed interlace inscribed in a circle, sometimes called the Knot of Solomon⁴⁰). All these non-religious symbols, placed under a Gothic arch with architectural tracery, are surmounted by a large cross. It is interesting to note that through its superposed position, the cross dominates the other signs. Bearing in mind that these tiles were used in the compositions of stoves in the *cellas* of a Carthusian monastery, it seems only natural that the cross should dominate all other representations.

The tile from Willisau Hasenburg (Fig. 6) depicts the pentagram with dots on its five points and placed above a couple holding a chapelet. The crowned woman is standing beside a flower and the man is holding a sword. Besides these gender attributes, there is also a lap dog that appears to be jumping under the chapelet, between them, and perhaps indicating the image's erotic connotations. The pentagram in this case could be interpreted in the context of erotic magic, or the protection of the married couple.

Another aspect to be considered is the social context of discovery and use of the tiles. They originate from a range of contexts, from higher social contexts (a princely court, e.g. Bacău; a castle, Lăzarea) and, most interestingly, a monastery (Klaštorsko) to lower contexts, such as a dwelling (Ormož). It appears that these pentagrams cannot be linked to any particular context of use and should therefore be analyzed within the framework of the common tradition of imagery, culture and magic.

The orant figure

A tile fragment from Transylvania, dating to the 15th-16th century, features a character with both arms raised and standing beside a large cross with floral elements. This item most probably originates from the fortification of Mălăiești (Hunedoara County, Fig. 7).⁴¹ It has been interpreted as depicting the saints Constantine and Helen, but the absence of any saintly elements, the very schematic nature of the depictions (which make the human appear to have feelers on his head), and the flowers shooting from the cross, argue against such an interpretation. It could instead simply be a generic gesture of prayer, of invoking protection, related to the image of the *lignus vitae*, the blooming cross of crucifixion.

The gesture of two raised arms was almost universally associated with divine power and protection, from ancient Egypt, the Minoan civilization to ancient Greece. It was then adopted by Christian iconography, in which figures viewed frontally and arms raised to the height of the shoulders were called orants (*orans*). They became personifications of piety and pious supplication. For the early Christians, the appeal of this gesture perhaps depended on its analogy to the figure of the crucified Christ.⁴² During the rest of the Middle Ages, the most popular orant, especially in the Byzantine world and that influenced by it, such as Italy, was the Virgin, who was depicted with arms raised (an iconographical type called *Deomene*).⁴³

Another tile we might bring into discussion depicts an orant angel surrounded by an inscription (written in the mirror) that reads: AVE GRATIA PLENA D(OMINI) (Fig. 8). Eight fragments, green glazed, from at least six different individual stove tiles and decorated with the same motif, were found at Pomáz, the noble residence of the Cyko family. The original location of the stove and the other representations on it are unknown, since the tiles stem from a secondary location, that of a refuse pit. But it is certain that they date from the end of the fourteenth century, and different molds were probably used since the images vary slightly from fragment to fragment.⁴⁴

Unlike the stove tiles depicting the Annunciation,⁴⁵ the tile from Pomáz is unique in terms of its inscription and the orant position of the angel. Also, no pair tile representing the Virgin receiving the news was discovered on the site. This indicates that the image might have been used in order to protect and repel evil, by invoking the Virgin. Prayers written down and used to this end are frequent on medieval amulets.⁴⁶

The Ave Maria, a standard medieval prayer, has been long assigned with apotropaic associations. The Golden Legend recorded (and made popular) a series of tales of protection and curing afforded through recitations of the Marian salutation.⁴⁷ A fourteenth-century amulet ring from England bears the inscription AVE MARIA GRATIA PLE beside the frequently used magic word AGLA (Holy).⁴⁸ Other finger rings, bearing a variant of the salutation, also contain quatrefoils, lion mouths, and monster heads.⁴⁹ The angelic salutation is to be found on five medieval purse mounts, sometimes accompanied by inscriptions meant to bring prosperity and money to the owner.⁵⁰ It also features on medieval bells, frequently used to repel storms and the evil spirits of the air. This is the case, for example, for a series of bells produced by a certain Tilman from Hachenburg during the fifteenth century.⁵¹ Numerous cases of the amuletic use of prayers, texts from the lives of the saints or the holy book, written down on strips of parchment or paper, the so-called phylacteries, indicate that there was indeed widespread belief in the protective power of religious texts.⁵²

Open hand, masks, birds, and crosses

To the best of my knowledge, there are only two tiles decorated with this motif: one is in Budapest, in the Museum of Applied Arts⁵³, the other in Bucharest,⁵⁴ in the Museum of the Romanian Peasant (Figs. 9-10). These have not been mentioned in previous scholarly work. Affronted birds flank a central column with a capital featuring the depiction of an open hand. Beside the column, two human masks support geometrical arches, perhaps suggesting their functioning as vault stones. On the upper side of the tile, on top of each arch there are three crosses with dots beside their stems, two of them with vegetal elements.

The sixteenth-century tile in Budapest seems to have served as a model for the one in Bucharest (discovered somewhere in Transylvania), the decoration of which is shallower in relief, with fewer details, and unglazed. It also features an added border of dots, something typical of copies, which were enlarged by this means so as to retain the same dimensions as the original (given that the clay shrinks by around 10% during drying and firing). Even if the Transylvanian tile is of a later date, I find it hard to believe the difference is one of two centuries. Its uncertain dating should be changed, from the eighteenth to the sixteenth century.

In support of an apotropaic function of this kind of image, we might look to the use of open hands as amulets in Late Antiquity and the Middle Ages, the presumed apotropaic function of masks, and the combination of these symbols with crosses. The alchemical drawing of a hand showing the planetary forces became known as the Hand of Fortune or the Hand of St. John and was worn to encourage a happy fate and good opportunities in life. In Christian culture, the hand is also associated with blessing, and the power conferred on it by this gesture leads to the numerous hand relics and hand-shaped reliquaries.⁵⁵ Different gestures of the hand have been used (and some still are) as amulets: the fist with the forefinger and small fingers sticking out, like horns, the thumb between the forefinger and index finger (*mano fica*), etc. The open hand is also a popular apotropaion in Islam, where it is known as the Hand of Fatma, as well as Judaism, where it is related to the magic number five⁵⁶ (*Hkamsa*, “five” in Arabic).⁵⁷ On Jewish amulets the open hand is sometimes associated with pentagrams and hexagrams.⁵⁸ In fifteenth-century Christian popular imagery, the open hand was presented as *speculum humanae salvationis*, as a memory aid and advertisement for confession, the extended fingers symbolizing divine law, consciousness examination, repentance, confession, and penitence, respectively. The image was frequently reproduced in German prints in the fifteenth century and was taken up again during the counter-reformation as an instrument of catechism, as well as in pilgrimage.⁵⁹ In another German print from the same century, a hand chart depicting Christ and Mary on the thumb and the apostles on the finger joints was intended as mnemonic device for the recitation of the twelve articles of the Credo.⁶⁰

Masks have been also labeled apotropaic.⁶¹ A sixteenth-century Italian amuletic ring, for example, was decorated with a mask and a magic inscription.⁶²

It could be then that this rare image on tiles, combining several elements conducive to apotropaic interpretation, and surmounted by crosses, was used for the purposes of protection. The existence of two directly related tiles suggests that the motif was popular enough for at least two series to have been created in the Medieval Kingdom of Hungary.

St. George with flying demon

The image of St. George slaying the dragon is one of the most popular representations on stove tiles, including those found in Transylvania,

Moldavia and Walachia, where there were sixty-three such tiles (counting all the fragments found, the motif is present on at least 174 individual tiles).⁶³ It was of course a very popular image in all artistic genres in the Late Middle Ages, but some less usual elements figure on tiles: sometimes birds (on six tiles), other times stars (six tiles), or a rosette (on four tiles) find their way into the scenes depicted on the tiles from the aforementioned provinces.⁶⁴ The presence of stars makes us think of the model for this type of holy rider, the popular Byzantine apotropaic saint Sissinios. Given that there are no stars in the iconography of St. George on Transylvanian tiles (those most influenced by western iconography), or that of Moldavia (which borrowed from Transylvania and Poland), might lead us to believe that popular art in Walachia had retained elements and functions from older Byzantine images. But we in fact find stars on western tiles, beside Saint George and also other, unholy riders.

However, the tile discussed here, found in the orthodox monastery of Cătina (Walachia, Fig. 11),⁶⁵ is the most comparable to the anonymous holy rider or St. Sissinios thanks to a very strange detail, a witch/demon-like creature flying on a stick in the upper right corner of the image. It is flying towards a mounted St. George, who with a spear is slaying the dragon lying under the feet of his horse. Elements of dress, arms and horse tack are also visible. The tack is composed of a saddle with both pommel and cantle, which is fixed to the horse's body by a decorated girth, and then the stirrups, reins, and a breast collar. The saint is wearing a schematic helmet with visor type *bourguignotte*, spurs, he has no armor but instead a coat of buttons, he has no sword but a saber fixed to his belt, and he is holding a lance. The depiction of the saber provides some relevant clues, for it was a type of weapon (a curved sword) scarcely known in the medieval West. It was more of an oriental weapon, re-introduced to South-Eastern Europe during the fifteenth century through the battles with the Turks.⁶⁶ This also indicates that the tile did not adhere to western patterns, but was instead created locally, in a schematic, popular fashion, opening the way for speculation as to the post-Byzantine iconography it reflects. So the depiction of an oriental weapon and the presence of the demon could indicate the existence of an apotropaic function for this tile. Not only is St. George fighting evil as incarnated by the dragon, he is also fighting demons like his antecessor Sissinios. And he is perceived as doing so in an Orthodox monastic context, testifying to the visual representation of the belief in the saints' power to ward off demons.

Riders

In the Transylvanian village of Mihăileni, a village deserted in the seventeenth century, a stove tile decorated with a rider surrounded by various different geometric symbols was discovered (Fig. 12).⁶⁷ The rider himself appears as if pierced by a lance with a pennon, or perhaps the untalented craftsman was trying to suggest the rider was in fact holding the lance. In the background, behind the rider, we see a six-pointed and a seven-pointed star, a cross or an x, a sun disk or a wheel with several rays or spikes, and a “grill” pattern. In front of the horse there is also a “sand glass” pattern. Some of these geometric signs (the “grill” and the “sand clock”) can be found in a fifteenth-century necromancer’s manual as parts of seals for the days of the week.⁶⁸

Another rider, with a star and intersected circles, is to be found on a tile from the house/workshop of a Moldavian goldsmith from Târgu Trotuș (Fig. 13).⁶⁹ The six-pointed star is placed above the horse’s head, while the circles lay at its feet. We are left wondering whether the stars associated with the mounted warrior were adopted from similar representations of St. George, or whether, on the contrary, these popular additions had influenced religious iconography.

Two-tailed siren

Unlike the previous cases, the image of the two-tailed siren was very common on stove tiles in the late Middle Ages (Figs. 14-17). A number of 77 tiles have been discovered featuring this motif (including the identical tiles found at the same site, the number reaches 100) in the German areas, Bohemia, Hungary, and Moldavia.⁷⁰ We should note, however, that this image is yet to be discovered on tiles originating from Walachia, which again indicates that the Central European influence was weaker there. But in the other areas the siren was popular enough to be copied and re-copied, and although directly related tiles are to be found only within this same medieval province, they sometimes traveled significant distances of up to 300 km.

Figures 14 to 17 show just a few of the examples from Moldavia and Hungary. They were discovered in several archaeological contexts, such as on the stoves in the princely court of Suceava,⁷¹ in a potter’s workshop in Feldioara⁷² (where twelve such tiles were found, clearly indicating

their local production), in a suburb of Buda, at Budafelrhéviz,⁷³ and in two locations in Banská Bystrica (Slovakia),⁷⁴ one of the most important centers of tile production in Medieval Hungary. Here the siren featured on stoves with similar iconography once used to heat the interiors of the urban house of the mayor who ordered them and the town hall. The siren stood alongside religious images (St. George, St. Ladislav, St. Ecaterine, the Agnus Dei), animals (lions), geometric motifs, lay fables (the wolf preaching to the geese), and a mysterious and unique sexual scene.⁷⁵

I think that, in the case of the siren, it is not only its popularity that makes it a convincing example of an apotropaic image on stove tiles, as shown by the widely held preference for it; there were also other factors. First, a detailed analysis of its iconographical attributes and the symbolism attached to the siren confer on it a series of meanings that fit very well with the patterns of protective images. It is possibly a representation of the Devil, it is ambiguous (sometimes male, sometimes female), and it has strong sexual attributes (the naked breasts, the fish, the exhibitionist position of the tails) and violent attributes (the body being devoured by the two tails that transform into independent fish). It is also depicted as a powerful monster (with attributes such as the crown) and is closely associated with water (fish tails, fish or next to crabs). It is very probable that an aquatic monster, really believed to exist in medieval popular culture, was used to provide protection from the dangers represented by a fire-related object such as the stove. The countering of an element by using its opposite is another common feature of popular magic mentality. Another argument in favor of this interpretation is, besides the attributes of power and richness, the magic powers attributed to the siren herself. The siren charms with her song or the beauty of her body. Moreover, her image was used as apotropaic throughout the Middle Ages and until the modern age, on amulets and talismans,⁷⁶ pendants and jewelry,⁷⁷ lay badges⁷⁸ or house signs.⁷⁹ In Moldavia, the iconography of these tiles was copied onto decorative exterior ceramic disks, including the two-tailed siren, and probably retained the protective function.⁸⁰

The mantichore

The mantichore is yet another hybrid monster from the bestiaries. It was described and depicted as a monster with a human face, the body of a red lion, the tail of a scorpion, and three rows of teeth that fed on

human flesh.⁸¹ But nowhere, except on tiles (and on the Moldavian decorative ceramic discs made from the same molds), is it represented with a crown and such oversized sexual attributes. Also unique to the two tiles from Suceava (Fig. 18)⁸² is the sign featured in their upper left corners: a battle-axe combined with a crescent moon. A possible analogy is found in Walachia, in the town of Târgoviște (Fig. 19).⁸³ Here, while the monster has no crown, and the symbol and the vegetal elements are also missing, it retains the sexual attributes, which, strangely enough, resemble a cross.

Hybrids were considered apotropaic due to their belonging to more species. They are powerful and fearful monsters, whose image could ward off evil spirits.⁸⁴ We might also list here other monsters found on tiles, such as dragons and griffins (in rather large numbers), and we also find vipers, human-eating griffins, and several others. But any detailed analysis of these would lengthen the present study excessively.

Tiles as sources for medieval popular culture

The images used to decorate medieval stove tiles share most of the iconography of other material objects classified as “minor” or “marginal”. The same mixture of religious and the lay, of saints and monsters, of holy stories and satirical narrations, is found on the stove tiles and late medieval manuscript marginalia,⁸⁵ medieval house signs,⁸⁶ badges,⁸⁷ roof decorations,⁸⁸ misericords,⁸⁹ sweet-bread and ceramic molds,⁹⁰ decorative ceramic disks,⁹¹ etc. This broad category of objects also shares with stove tiles its ambiguity and mixed functions, the apotropaic function being just one among many others. Produced outside the reach of clerical control, these objects spread to the most diverse social contexts, proving that the “popular culture” and iconography permeated not only the lower social strata, but also the elite and the clerical space.⁹² As for closer analogies in the present-day Romanian space, another medium should be analyzed: that of bronze cast bells and baptismal fonts.⁹³

One relevant analogy can be drawn with the images and the inscriptions found on fourteen to sixteenth-century bells from Transylvania. Some of the texts on these medieval objects demonstrate their assumed power to protect against evil tempests (*auras nocivas* – Bazna), hailstorms, raging storms, thunderstorms (*grandinis turma, turbines conflictur, fulminis*

ictus –Feldioara), tempests of the air and demons (*tempestates aeris demonumque* – Bod). Other magical inscriptions include the names of the four evangelists, the Magi, the letters of the alphabet,⁹⁴ and the name of God (*Tetragramaton*). The images on these items consist of both religious imagery and depictions of hybrids and monsters, sometimes used side by side on the same bell. These images come from different metal objects, mostly pilgrim and lay badges used during the molding process and therefore preserved in this form. These are rare instances of late medieval badges from Eastern Europe. We should not forget the presumed apotropaic function of the badges themselves as a category of objects, some with inscriptions that read “Good luck to he who wears me”, some folded and thrown into rivers and wells as votive offerings.⁹⁵ Of course, a careful approach is needed in each case when differentiating between this and various other possible functions, such as those of representation, indicators of status and wealth, religiosity, etc.

In any case, the apotropaic function of the representations on Transylvanian bells is clear from the accompanying inscriptions. The bell from Feldioara (Fig. 20), fashioned in a workshop in Sighișoara during the fifteenth century, reads: *Hac Cristi tuba pellatur grandinis turma, turbinis conflictus stringatur fulminis ictus*⁹⁶ (“May the hailstorm be hit by this bell of God, fighting the raging storm, uniting with the powerful stroke of thunder”). The images accompanying this text show three times Samson killing the lion, twice a dragon, and twice a lion. We should note the close parallels of these images with stove tiles created in the same period and in the same region. On other bells, “magic” inscriptions are accompanied by religious images and crosses, and “magic” images are mixed with the religious. For example, one very old apotropaic symbol, the *Hystera*,⁹⁷ a Medusa-like head surrounded by serpents that depict the womb wandering like an animal through the female body and causing illness, is found on four bells, from Corvinești, Cireșoia, Fântânița and Hetiur, all of which were cast in Bistrița by a craftsman named George. The *Hystera* is placed besides images of St. George (maybe chosen by the craftsman because it was his personal patron saint) and some crosses.⁹⁸ These bells, dating from the 1530-1540s, clearly indicate the ease with which religious and “magic” images were employed in the decoration of objects used for both purposes. This brings us back to the frail distinction between religion and magic, superstition and popular religion, which is perfectly applicable to 15th-16th century Transylvania.

Conclusions

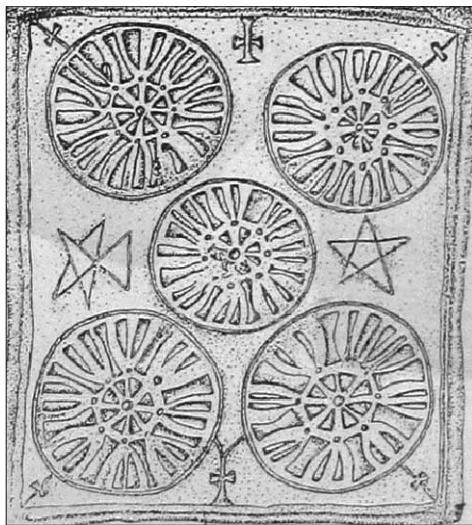
The images presented above are conspicuous for their peculiarity in comparison with the well-studied religious or elite art. Some have proven to have analogies on objects with an apotropaic function. They also seem to fit in the specific mechanisms of popular magic by combining religious and lay symbols, by using a cryptic array of signs and symbols, by counteracting fire-related dangers with monsters from the underwater realm. As for the association of symbols, we find crosses beside pentagrams (Fig. 1, 5), open hands and masks (Fig. 9, 10), and stars on the crowns of the siren (Fig. 15). Other combinations involve different geometric symbols – crosses, solar disks, pentagrams and interlaces (Fig. 1), pentagrams and arrows (Fig. 3), pentagrams, Solomon's knot, and three-lobed interlaces (Fig. 5), stars, solar circles/wheels, "grill" patterns and "sand glass" patterns (Fig. 12). Some elements, like crowns and stars, appear in different compositions, such as the *libespaar* with pentagram (Fig. 6), the rider (fig. 12), the siren (Figs. 14, 15, 16, 17). The image of hybrid monsters with crowns could be an apotropaic sign in general, the royal attribute lending power and an extraordinary nature to the fabulous beasts of the medieval bestiaries. Not only are religious symbols adopted in the iconography of individual tiles, but we also find, in the composition of the few reconstructed stoves, tiles with various images alongside each other. In the monumental stove from the princely house in Suceava,⁹⁹ the siren and the mantichore are found alongside depictions of exotic animals and accompanied by Cyrillic inscriptions, as well as alongside saints like the extremely popular St. George. In Banská Bystrica, several stoves from the town hall and the house of the mayor were composed using the same series of tiles, decorated with religious, lay and geometric images. Another characteristic of the images presented here is their sexual nature, visible in the exhibitionist position of the siren's tails and its association with fish, and the large sexual organs of the mantichore.

Another argument in favor of a popular culture that mixes and combines official religion, elite culture and its own fabulous creations, permeating all strata of society, is the presence of apotropaic tiles in a religious context. This is the case of the magic symbols surmounted by the cross and Gothic tracery from the Carthusian monastery of Kľaštorskó, as well as St. George with the flying demon from the Orthodox monastery in Cătina. Or, the other way around, the orant angel with an invocation to the Virgin used in

decorating the stoves in a noble residence alongside images of monsters such as the viper.¹⁰⁰

This argumentation should be taken into consideration as a tentative approach, or, as many a more modest description would have it, a “contribution”. Further research on Central European popular magic is certainly needed, not only on the level of iconography, but that of the textual sources, in order to make available more detailed data for comparison. Further studies should also contribute to a more nuanced picture of the shift in the common tradition (of culture in general and magic in particular) marked by the Reformation.¹⁰¹ The evidence from stove tiles points to a change in iconography by the end of the sixteenth century, when the typically medieval representations (especially the apotropaic ones analyzed here) cease to hold favor, being replaced by vegetal and geometric patterns, in particular the so-called “wall-paper type”, which continues from one tile to another.

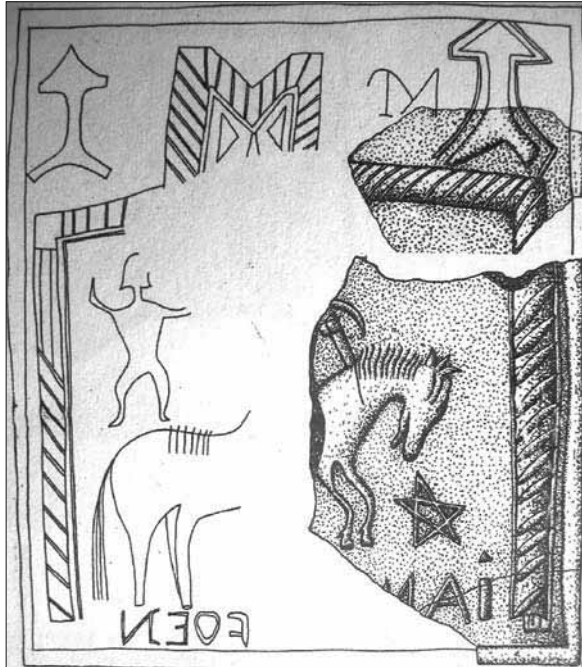
I also believe that further research needs to clarify and refine the assertions expressed here only tentatively. It is nevertheless clear that stove tiles constitute a rich source material for the study of popular culture, popular religion and folk magic.



1. Bacău, Moldavia (Romania, Bacău County)
princely court
second half of the XVth century



2. Sebeș, Transylvania, Kingdom of Hungary (Romania, Alba County)
casual find
XVth-XVIth century



3. Lăzarea, Transylvania, Kingdom of Hungary
(Romania, Harghita County)

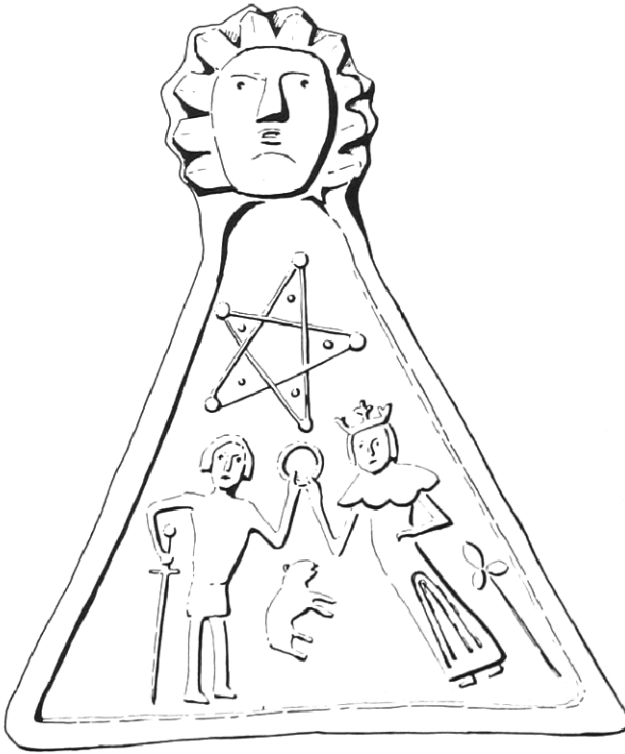
castle
XVIth century
unglazed



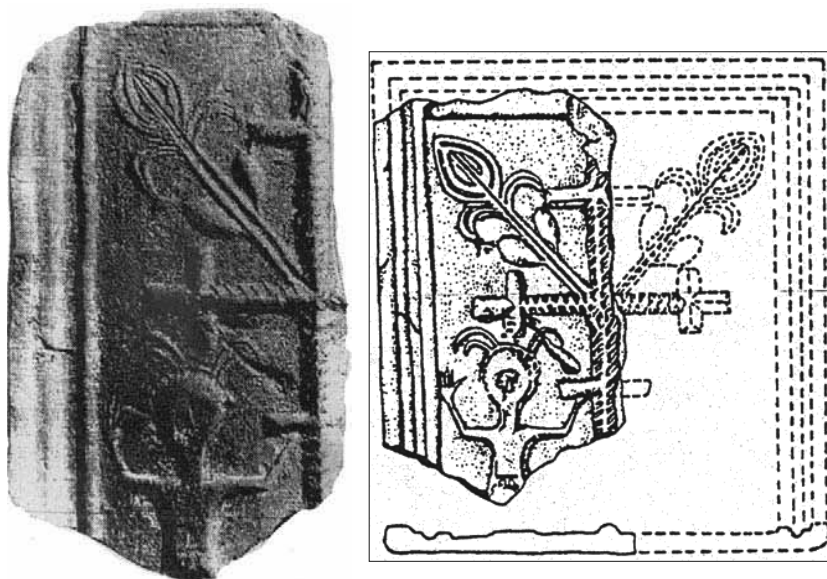
4. Ormož, Styria, Holy German Empire (Slovenia, Ptuj County)
urban house
second half of the XVth century
unglazed



5. Kľaštorskó, Northern Hungary, Kingdom of Hungary (Slovakia)
Carthusian monastery
after 1487, site destroyed in 1543
green glazed



6. Willisau Hasenburg, Holy German Empire
(Switzerland, Kanton Lucern)
middle or second half of the XIVth century
crown tile, dark green glazed



7. Mălăiești, Transylvania, Kingdom of Hungary
(Romania, Hunedoara County)
XVth-XVIth century
unglazed



8. Pomáz, Central Hungary, Kingdom of Hungary (Hungary)
noble residence
end of the XIVth century
green glazed



9. Transylvania, Kingdom of Hungary (Romania)
XVIIIth century ?
unglazed



10. Kingdom of Hungary
XVIth century
green glazed



11. Cătina, Walachia (Romania, Buzău County)
Orthodox monastery
XVIth century



12. Mihăileni, Transylvania, Kingdom of Hungary
(Romania, Harghita County)
XVIth-XVIIth century
unglazed



13. Târgu Trotuș, Moldavia (Romania, Bacău County)
goldsmith workshop and house
XVIth century



14. Suceava, Moldavia (Romania, Suceava County)
princely fortification
XVth century



15. Feldioara, Transylvania, Kingdom of Hungary
(Romania, Braşov County)
pottery workshop, fragments from twelve tiles
beginning of the XVIth century



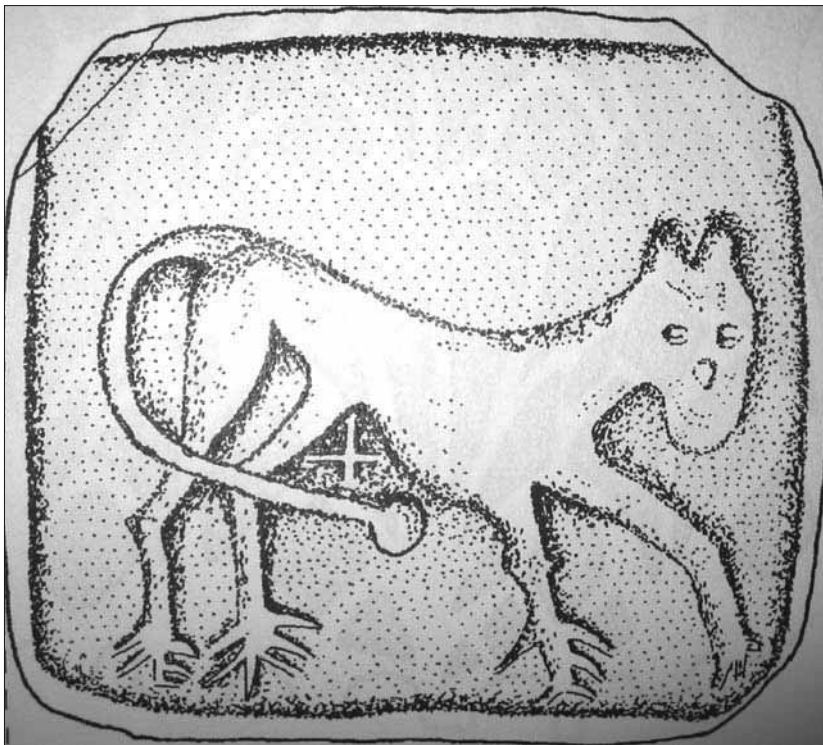
16. Budafelhéviz, suburb of Buda, Kingdom of Hungary (Hungary)
end of the XIVth century



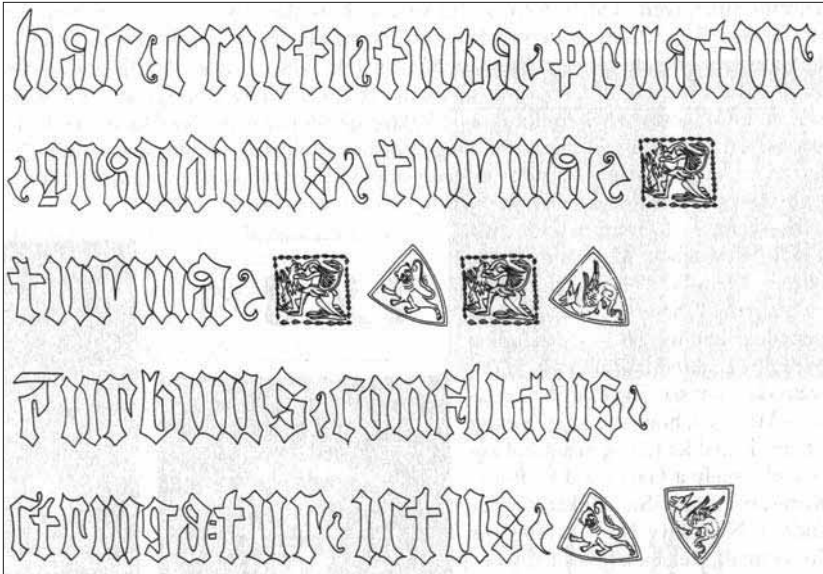
17. Banská Bystrica, Northern Hungary, Kingdom of Hungary (Slovakia)
urban house and city hall
1450-1454
green glazed



18. Suceava, Moldavia (Romania, Suceava County)
princely house and town house
fragments from at least 16 tiles, all green glazed
XVth century



19. Târgoviște, Walachia (Romania, Dâmbovița County)
casual find
second half of the XIVth century



20. Feldioara, Transylvania, Kingdom of Hungary
(Romania, Braşov County)

Fifteen-century bell produced by the workshop in Sighişoara, decorated with dragons, lions, and Samson fighting the lion, and bearing the inscription:

"Hac Cristi tuba pellatur grandinis turma, turbinis conflictus stringatur fulminis ictus".

NOTES

- * I would like to express my gratitude to the New Europe College for the GE-NEC fellowship that enabled me to conduct research at the Warburg Institute. I would also like to thank Mr. Charles Burnett and Mrs. Sophie Page for their useful comments and suggestions during this research.
- ¹ During my MA thesis, *The Holy Heat. Knightly Saints on Transylvanian and Moldavian Stove Tiles*, Department of Medieval Studies at the Central European University, Budapest, 2004, and in my ongoing PhD research focusing on tiles with religious representations from the Medieval Kingdom of Hungary, as doctoral candidate within the same department.
- ² Suttlerin, 1989.
- ³ Gurevich, 1992, xv.
- ⁴ Gurevich, 1992, 80, 95-96.
- ⁵ Scribner, 2001.
- ⁶ Kieckhefer, 1989; Kieckhefer, 1994.
- ⁷ Kieckhefer, 1994, 22.
- ⁸ Gruia, 2005.
- ⁹ Scribner, 2001, "Symbolizing Boundaries: Defining Social Space in the Daily Life of Early Modern Germany": 302-322.
- ¹⁰ Scribner, 2001, "Magic and the Reformed Protestant Popular Culture in Germany": 321-345.
- ¹¹ Franz, 1909, vol. I, 604-610.
- ¹² Wilson, 2000.
- ¹³ Ryan, 1999, 43.
- ¹⁴ Merriefied, 1987, 167.
- ¹⁵ Merriefied, 1987, 128.
- ¹⁶ Eseev, 1998, s.v. "cărbune" (coal), "cenușă" (ash), "foc" (fire), "horn"(chimney), "vatră"(hearth).
- ¹⁷ Rigaux, 1987; Rigaux, 1996.
- ¹⁸ Mellinkoff, 2004, 45-51.
- ¹⁹ Maguire, 1996, "The Saints and Household Magic": 118-132.
- ²⁰ The same features can also have more "pragmatic" causes, such as the availability of series of the same motif rather than different motifs, or the fading of details on purely technological grounds (e.g. the wearing out of the mold, too much glaze used to fill the relief, etc).
- ²¹ Kémenes, 2005, 149, plate 38.1.
- ²² Marcu-Istrate, 2004, 266, 471, fig. B5.
- ²³ Artimon, 1987, 11, fig. 12.4.
- ²⁴ Analogies mentioned at Planina pri Sevnici and Slovenske Konice: Tomanič-Jeremov, 1997, 119, fig. 4.80, 122, 132.
- ²⁵ Unpublished, info Michal Slivka and Martin Homza.

- 26 Tauber, 1980, 209, fig. 37, abb. 152. No analogies, kept in the
Schweizerischen Landesmuseum, Zürich.
- 27 LCI, vol. 3, 1994, s.v "Pentagramm".
- 28 Vikan, 2003, "Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium": 65-86, 69,
70, fig. 4, fig. 9.
- 29 Vikan, 2003, "Two Byzantine Amuletic Armbands and the Group to which
They Belong", fig. 9, fig. 10a, 10d, 10h.
- 30 Spier, 1993, cat. 33, 34, 49; Russell, 1995.
- 31 Kieckhefer, 1997: circles: 353, fol. 15v, no. 6, 357, fol. 26r, no. 10, 364,
fol. 42r, no. 22, 365, fol. 42v, no. 23; seals: 370, fol. 73v, no. 37c, 371, fol.
74r, no. 37c, 372, fol. 74v, no. 37c.
- 32 Page, 2004, fig. 34.
- 33 British Library, Harleian MS. 5596, fifteenth century. At: [http://www.
esotericarchives.com/esoteric.htm](http://www.esotericarchives.com/esoteric.htm).
- 34 Bequest, 1912, cat. 891.
- 35 Gouilhous, 1937, cat. 632, 636, 637.
- 36 LCI, vol. 3, 1994, s.v "Pentagramm".
- 37 Holl, 2000. Some studies have suggested these marks could be simply
job-specific, meant only to ease the process of assembly and do not carry
any further information. But in the case of stove tiles, it seems more probable
that even if such signs existed, they were placed on the reverse of the tiles.
For other pentagrams as signs in the Middle Ages, see: Alexander, 2004.
- 38 Unpublished, info. Michal Slivka.
- 39 von Osten, 1998, 61-62, 66, fig. 38, table 42, fig. N1, fig. 12.
- 40 Maguire, 1998, "Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and
Textiles", 265-268. The medieval name of the pattern was also the Emblem
of the Divine Inscrutability, presumably all the wisdom of Solomon being
hidden in this knot. Due to the design, it is associated with the passage from
One to Two. In the same time it unites the knot, the cross, and the swastika.
It appears on several media, on mosaics, church tympanums, reliquaries,
jewels, etc. See: Sansoni, 1998; Mellinkoff, 2004, 85, 161-163.
- 41 It appears twice in the publications, in one case as if it were discovered in
Mălăiești and the other as probably coming from Sălașul de Sus, but it is
obviously the same fragment: Marcu-Istrate, 2004, 242, 529, fig. 9 and 236,
428, fig. C1; Rusu, 1996, 134, 135, 153 fig. 18.
- 42 Hazzikostas, 1998.
- 43 *Deomene*, 2001.
- 44 Virágos, 1997, 38, fig. 118.
- 45 Mold kept in Prievidza (Slovakia), tile created with that mold in Bohemia,
in the castle on the Vsetinský Peak; one tile in Bistrița (Transylvania), the
scene on two tiles in Buda palace, others in Ružica castle (Croatia), and in
Nova Ves (Croatia). Prievidza: Egyház-Jurovská, 1993, cat. 121 , fig. 21;

- Bistrița: Marcu Istrate, 2004, 180, 347; Buda: Tamási, 1995, 135, fig. 94, 104; Ružica: Radić, Bojčić, 2004, 300, cat. 626; Nova Ves: Mašić, 2002, cat. 12, 38, 39.
- 46 Skemer, 2006.
- 47 Skemer, 2006, 275, footnote 83.
- 48 Bequest, 1912, cat. 869. For a good article on the relationship between devotion and text amulets, see Bozóky, 1994.
- 49 Gouilhou, 1937, cat. 640-643.
- 50 Evans, 1922, 129-130.
- 51 Köster, 1957, 124, 134, 143, 144, 151, 158, 167.
- 52 Poulin, 1979.
- 53 Taken from the online database of the Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit in Krems (<http://www.imareal.oeaw.ac.at/realonline>), no. 013720.
- 54 Roșu, Blăjanu, 2001, 60, C1843.
- 55 Hahn, 1997.
- 56 Hausman, Kriss-Rettenbeck, 1966, 192-207; Seligmann, 2001, 153-155.
- 57 *Sacred*, 2007.
- 58 Schrire, 1966.
- 59 Brückner, 1969, 19, fig. 25.
- 60 Schuster, Carpenter, 1996, fig. 424.
- 61 Mellinkoff, 2004, 103-109; Hausman, Kriss-Rettenbeck, 1966: 184-191.
- 62 Bequest, 1912, cat. 892.
- 63 Gruia, 2006.
- 64 Gruia, 2006.
- 65 Golescu, 1945, 201-202, fig. 6; Rădulescu, 2002, 145, cat. 229, fig. 104.
- 66 Țiplic, 2001, chapter IV.
- 67 Kémenes, 2005, 118, cat. 27, plate 40, fig. 3.
- 68 Kieckhefer, 1997, fol. 72v, nos. 37b-37c, 368, fol. 73r, no. 37c, 369.
- 69 Andronic, 2003, 350, fig. 52.1.
- 70 See the detailed analysis of the motif in Gruia, 2007a.
- 71 Batariuc, 1999, 107; Batariuc, 2000-2001, 42, fig. 2.6; Batariuc, 2003, 151, fig. 3.1, 153.
- 72 Marcu, 1992, 29, 31, fig. 8; Marcu Istrate, 2004, 420.
- 73 Kocsis, 1999, 356, fig. 4.1.
- 74 Mácelová, 1999, 417, fig. 8.8, 420; *Banská Bystrica*, 2006, 15; Mácelová, 2005, 216, fig. 4.3.
- 75 On the latter see: Gruia, 2007b.
- 76 Hausman, Kriss-Rettenbeck, 1966, 214-217.
- 77 Loewenthal, 1978; *Medieval Folklore*, 2000, s.v. „Amulet and Talisman”, 12.
- 78 Koldewey, 1999; Spencer, 1998; Piron, 2002; Vlímský, 1998.

- 79 Nejedlý, 2002, 473, 477, fig. 26.
 80 Guia, 2007a.
 81 Rowland, 1973, 125; Druce, 1920, 47, fig. 1; Rebold Benton, 1994, 25.
 82 Mărgineanu-Cârstoiu, Popa, 1979, 49, fig. 27, 50, fig. 29; Batariuc, 1999,
 234, fig. 37.5.
 83 Rădulescu, 2002, fig. 68.
 84 Mellinkoff, 2004, 59-69.
 85 Randall, 1957; Randall, 1966; Camille, 1992; Freeman Sandler, 1997; Wirth,
 2003.
 86 Camille, 2000.
 87 *Heilig en Profaan*, 1993; *Heilig en Profaan*, 1995; Spencer, 1998; Vlímský,
 1998; Koldewey, 1999; *Heilig en Profaan*, 2001; Piron, 2002.
 88 Dunning, 1968; Rusu, 2005, 162-3.
 89 Sachs, 1964; Gómez, 1979; Block, 1996; Grösinger, 1997.
 90 Arens, 1971.
 91 Batariuc, 1995.
 92 Gaignebet, Lajoux, 1985.
 93 Benkő, 2002.
 94 Dornsteiff, 1925.
 95 See footnote 87.
 96 Benkő, 2002, 263.
 97 Vikan, 2003, IX "Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium": 65-86,
 77, fig. 18; Spier, 2006. Hystera amulets spread to Russia in the eleventh
 century and spell are to be found also in books written in Polish, Bosnian,
 German, Italian, and Hebrew.
 98 Benkő, 2002, 270, 278-279, 296, 310, 478-479.
 99 Mărgineanu-Cârstoiu, Popa, 1979.
 100 Virágos, 1997.
 101 Zika, 2003, esp. chapter XIV "Writing the visual into History: Changing
 Cultural Perceptions of Late Medieval and Reformation Germany"; Scribner,
 1987.

BIBLIOGRAPHY

- Alexander, 2004 Jennifer S. Alexander, "Villard de Honnecourt and Masons' Marks" in *Villard's Legacy. Studies in Medieval Technology, Science and Art in Memory of Jean Gimpel*, ed. Marie-Therese Zenner, Ashgate, 2004: 53-69.
- Arens, 1971 Fritz Arens, "Die ursprüngliche Verwendung Gotischer Stein- und Tonmodel mit einem Verzeichnis der Model in mittelhheinischen Museen, besonders in Frankfurt, Mainz und Worms", *Mainzer Zeitschrift* 66/1971: 106-131.
- Artimon, 1987 Alexandru Artimon, "Date istorice și arheologice cu privire la curtea domnească din Bacău" (Historical and Archaeological Data on the Princely Court in Bacău), *Revista Muzeelor și Monumentelor Istorice. Materiale de Istoria Artei* 2/1987: 3-13.
- Artimon, 2003 Alexandru Artimon, *Orașul medieval Trotuș. Secolele XIV-XVII. Geneză și evoluție* (The Medieval Town Trotuș. Fourteenth to Seventeenth Century. Genesis and Evolution), Bacău: Corgal Press, 2003.
- Banská Bystrica, 2006 *Banská Bystrica á Stredoslovenské Múzeum v Banskej Bystrici* (Banská Bystrica in the National Slovak Museum of Banská Bystrica), Bedeker, 2006.
- Batariuc, 1995 Paraschiva Victoria Batariuc, "Decorul ceramic al monumentelor din Moldova medieval" (Ceramic Decoration of Monuments in Medieval Moldavia), *Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Artă Plastică* 42/1995: 3-17.
- Batariuc, 1999 Paraschiva Victoria Batariuc, *Cahle din Moldova (secolele XIV-XVII)* (Stove Tiles from Moldavia, from the fourteenth to the seventeenth century), Suceava: Istros, 1999.
- Batariuc, 2000/2001 Paraschiva Victoria Batariuc, "Cahle din timpul lui Ștefan cel Mare de la Cetatea Sucevei" (Stove Tiles from the Times of Stephen the Great, from the Fortification of Suceava), *Ars Transilvaniae* 10-11/2000-2001: 35-62.
- Batariuc, 2003 Paraschiva Victoria Batariuc, „Elemente animaliere pe cahle descoperite în Moldova” (Animals Depicted on Medieval Stove Tiles from Moldavia), *Arheologia Moldovei* 26/2003: 145-178.
- Bequest, 1912 Franks Bequest, Catalogue of the Finger Rings. Early Christian, Byzantine, Teutonic, Medieval, and Later, London, 1912.
- Benkő, 2002 Elek Benkő, *Erdély középkori harangjai és bronz keresztelődencéi* (Bronze Medieval Bells and Baptismal Fonts from Transylvania), Kolozsvár: Polis, 2002.

- Block, 1996 C. Elaine Block, *Misericords in the Rhineland*, Misericordia International, Michigan: R.D. Sheldon Inc., 1996.
- Bozóky, 1994 Edina Bozóky, "From Matter of Devotion to Amulets", *Medieval Folklore* 3/1994: 91-107.
- Brückner, 1969 Wolfgang Brückner, *Imagerie populaire allemande*, Milano: Electra, 1969.
- Camille, 1992 Michael Camille, *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London: Reaktion Books, 1992.
- Camille, 2000 Michael Camille, "Signs of the City. Place, Power, and Public Fantasy in Medieval Paris" in *Medieval Practices of Space*, eds. Barbara A. Hanawalt, Michal Kobialka, Medieval Cultures vol. 23, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 2000: 1-36.
- Deomene, 2001 *Deomene. L'immagine dell'orante fra Oriente e Occidente*, eds. Agela Donati, Giovanni Gentili, Milano: Electra, 2001.
- Dornsteiff, 1925 Franz Dornsteiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Berlin, 1925.
- Druce, 1920 George C. Druce, "The Medieval Bestiaries and their Influence on Ecclesiastical Decorative Art", *Journal of the British Archaeological Association* 25-26/1920: 41-79.
- Dunning, 1968 G. C. Dunning, "Medieval Pottery Roof Ventilators and Finials found at Aardenburg, Zeeland, and Post-Medieval Finials at Deventer, Overijssel", *Berichten van de Rijksdiensi veer het Oudheidkundig Bodemonderzoek* 18/1968: 209-225.
- Egyház-Jurovská, 1993 B. Egyház-Jurovská, *Stredoveké kachlice. Katalóg* (Medieval Stove Tiles. Catalogue), Bratislava, 1993.
- Eseev, 1998 Ivan Eseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească* (Dictionary of Romanian Magic, Demonology and Mythology), Timișoara: Amarcord, 1998.
- Evans, 1922 Joan Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance particularly in England*, Oxford: Clarendon Press, 1922.
- Franz, 1909 Adolph Franz, *Kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, vol. 1, Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagshandlung, 1909.
- Freeman Sandler, 1997 Lucy Freeman Sandler, "The Study of Marginal Imagery: Past, Present, and Future", *Studies in Iconography* 18/1997: 1-49.
- Gaignebet, Lajoux, 1985 Claude Gaignebet, J. Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Paris: Presses Universitaires de France, 1985.
- Golescu, 1945 M. Golescu, "Alte icoane de lut" (Other Clay Icons), *Revista Fundațiilor Regale* 12/4/1945: 197-204.

- Gómez, 1979 Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica Española. Las sillerías de coro* (Profane Motifs in Gothic Spanish Sculpture. The Choir Stalls), Madrid: Instituto Diego Velásquez, 1979.
- Gouilhoul, 1937 G. Gouilhoul, *Catalogue of the Superb Collection of Rings formed by the late Monsieur G. Gouilhoul of Paris...*, London: Sothorby&Co, 1937.
- Grösinger, 1997 Christa Grösinger, *The World Upside-Down. English Miscerords*, London: Harvey Miller Publishers, 1997.
- Gruia, 2005 Ana Maria Gruia, "Royal Sainthood Revisited. New Dimensions of the Cult of St. Ladislav (14th-15th centuries)", *Colloquia* 1-2/2005: 23-40 and *Studia Patzinaka* 2/2006.
- Gruia, 2006 Ana Maria Gruia, "Saint George on Medieval Stove Tiles from Transylvania, Moldavia and Walachia. An Iconographical Approach", *Studia Patzinaka* 3/2006 and under print in *Acta Musei Napocensis*.
- Gruia, 2007a Ana Maria Gruia, "Sirena bicaudată pe cahle medievale. Iconografie și posibile funcții" (The Two-tailed Siren on Medieval Stove Tiles. Iconography and Possible Functions), *Studia Patzinaka* 4/2007 and under print in *Arheologia medievală*.
- Gruia , 2007b Ana Maria Gruia, "Sex on the Stove. A Fifteenth-century Tile from Banská Bystrica", *Studia Patzinaka* 4/2007 and under print in *Aevum Medium Quotidianum*.
- Gurevich, 1992 Aron Gurevich, *Medieval Popular Culture. Problems of Belief and Perception*, Cambridge University Press, 1992.
- Hahn, 1997 Cynthia Hahn, "The Voices of the Saints: Speaking Reliquaries", *Gesta* 36/1997: 20-31.
- Hausman, Liselotte Hausman, Lenz Kriss-Rettenbeck, *Amulett und Kriss-Rettenbeck, Talisman*, München, 1966.
- Hazzikostas, 1998 Dimitri Hazzikostas, "Arms Raised" in *Encyclopedia of Comparative Iconography. Themes depicted in Works of Art*, ed. Helene E. Roberts, Chicago-London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1998, vol. I: 51-58.
- Heilig en Profaan, H.J.E. van Beuningen, A.M. Koldeweij, *Heilig en Profaan. 1000 Laatmiddelleeuwse Insigne suit der collectie van H.J.E. Beuningen* (Holy and Profane. Thousand Late Medieval Badges from the Collection of H.J.E. Beuningen), Rotterdam Papers VIII, Cotheln: 1993.
- Heilig en Profaan, H.J.E. van Beuningen, A.Willemsen eds., *Heilig en Profaan. 1000 Laatmiddelleeuwse Insignes in cultuurhistorisch perspectief*

- (Holy and Profane. Late Medieval Badges in a Cultural and Historical Perspective), Amsterdam: Van Soeren&Co: 1995.
- Heilig en Profaan, 2001 H.J.E. van Beuningen, A.M. Koldewij, D. Kicken, *Heilig en Profaan 2. 1200 laatmiddeleeuwse insignes uit openbare en particuliere collecties* (Holy and Profane II. 1200 Late Medieval Badges from Public and Private Collections), Rotterdam Papers XII, Cothen: 2001.
- Holl, 2000 Imre Holl, *Funde aus dem Zisterzienkloster von Pilis*, Varia Archaeologica Hungarica 11. Die Ausgrabungen von Pilisszentkereszt, Budapest, 2000.
- Kémenes, 2005 Mónika Kémenes, *Kályhacsempék Csik-, Gyergó- és Kászonszékből 14.-18. század* (Stove Tiles from Ciuc, Gheorgheni and Caşin Regions, from the fourteenth to the eighteenth century), Kolozsvár: Entz Géza Foundation for Cultural History, 2005.
- Kieckhefer, 1989 Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge University Press, 1989.
- Kieckhefer, 1994 Richard Kieckhefer, "The Specific Rationality of Medieval Magic", *The American Historical Review* 3/1994: 813-836.
- Kieckhefer, 1997 Richard Kieckhefer, *Forbidden Rites. A Necromancer's Manual of the Fifteenth Century*, Stroud: Sutton Publishing, 1997.
- Kocsis, 1999 Edith Kocsis, "Ásatás a tölgys utca 24-ben" (Rescue Excavation on 24 Tölgyta Street), *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungariae* 33/1999: 351-360.
- Koldewij, 1999 Jos Koldewij, "The Wearing of Significant Badges, Religious and Secular: The Social Meaning of a Behavioural Pattern", in *Showing Status: representations of social positions in the late Middle Ages*, eds. Wim Blockmans, Janse Antheun, Brepols, 1999: 307-328.
- Köster, 1957 Kurt Köster, "Meister Tilman von Hachenburg. Studein zum Werk eines mittelheinishen Glockengiessers des Fünfzehnten Jahrhunderts", *Jahrbuch der Hessischen kirchengeschichtlichen Vereinigung* 8/1957: 1- 273.
- LCI *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, ed. Engelbert Kirschbaum, Vienna: Herder, 1968.
- Loewenthal, 1978 L. J. A. Loewenthal, "Amulets in Medieval Sculpture: I: General Outline", *Folklore* 1/1978: 3-12.
- Mácelová, 1999 Marta Mácelová, "Gotické kachlové pece z banksobystrickej radnice" (Gothic Tile Stoves from the City Hall of Banská Bystrica), *Archaeologia historica* 24/1999: 409-420.
- Mácelová, 2005 Marta Mácelová, "Ikonografia gotických kachlic z banksobystrickej radnice" (The Iconography of the Gothic

- Stove Tiles from the Town Hall of Banská Bystrica), in *Gotické a renesančné kachlice v Karpatoch*, ed. Ján Chovanec, Trebišov, 2005: 205-216 + 264.
- Maguire, 1996 Henry Maguire, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images in Byzantium*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1996.
- Maguire, 1998 Henry Maguire, *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*, Aldershot: Ashgate Variorum, 1998.
- Marcu, 1992 Daniela Marcu, "Cahle săsești din sec. XVI-XVII descoperite la Feldioara, jud. Brașov" (Saxon Stove Tiles Excavated at Feldioara (Brașov County), *Revista Monumentelor Istorice* 61/1/1992: 27-39.
- Marcu Istrate, 2004 Daniela Marcu Istrate, *Cahle din Transilvania și Banat de la începuturi până la 1700* (Stove Tiles from Transylvania and Banat, from the Beginnings to 1700), Cluj-Napoca: Accent, 2004.
- Mašić, 2002 Boris Mašić, *Kasnogoticki pecnjaci s Nove Vesi* (Medieval Stove Tiles from Nova Ves), Zagreb: Muzej Grada Zagreba, 2002.
- Mărgineanu-Cârstoiu, Popa, 1979 Monica Mărgineanu-Cârstoiu, Radu Popa, *Mărturiile de civilizație medievală românească. O casă a domniei și o sobă monumentală de la Suceava din vremea lui Ștefan cel Mare* (Testimonies of Medieval Romanian Civilisation. A Princely House and a Monumental Stove from Suceava, from the Times of Stephen the Great), Bucharest, 1979.
- Medieval Folklore, 2000 Carl Lindahl, John McNamara, John Lindow, *Medieval Folklore: an encyclopedia of myths, legends, tales, beliefs and customs*, Santa Barbara, California, 2000.
- Mellinkoff, 2004 Ruth Mellinkoff, *Averting Demons. The Protective Power of Medieval Visual Motifs and Themes*, Los Angeles: Ruth Mellinkoff Publications, 2004.
- Merrified, 1987 Ralph Merrified, *The Archaeology of Ritual and Magic*, New York: New Amsterdam Books, 1987.
- Mitchner, 1986 Michael Mitchner, *Medieval Pilgrim and Secular Badges*, London: Hawkins Publications, 1986.
- Nejedlý, 2002 Martin Nejedlý, "Od krásné dívky až k hradům Proměny víly Meluzíny a jejich odraz v ikonografiích středověkých pramenů" (From Virgins to Snakes and Dragons. Transformations of the Nymph Melusina and Her Representations in Medieval Iconography and Sources), *Archeologické rozhledy* 54/2002: 457-494.

- p>von Osten, 1998 Sigrid von Osten,
- Das Alchemistenlaboratorium Oberstockstall. Ein Fundkomplex des 16. Jahrhunderts aus Niederösterreich*
- , Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 6, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 1998.
p>Page, 2004 Sophie Page,
- Magic in Medieval Manuscripts*
- , University of Toronto Press, 2004.
p>Piron, 2002 Willy Piron, "Late Medieval Religious and Secular Badges" in
- Center, region, periphery: Medieval Europe*
- , vol. II, Basel, 2002: 376-378.
p>Poulin, 1979 Jean-Claude Poulin, "Entre magie et religion. Recherches sur les utilisations marginales de l'écrit dans la culture populaire du haut Moyen Âge" in
- La Culture Populaire au Moyen Âge*
- , Montréal: L'Aurore, 1979: 122-143.
p>Radić, Bojčić, 2004 Mladen Radić, Zvonko Bojčić,
- Srednjovjekovni Grad Ružica*
- (Medieval Castle of Ružica), Listopad: Muzej Slavonije, 2004.
p>Randall, 1957 Lillian Randall, "Exempla as Source of Gothic Marginal Illustration",
- Art Bulletin*
- 39/2/1957: 97-107.
p>Randall, 1966 Lillian Randall,
- Images in the Margins of Gothic Manuscripts*
- , Berkley: University of California Press, 1966.
p>Rebold Benton, 1994 Janetta Rebold Benton,
- Medieval Monster. Dragons and Fantastic Creatures*
- , New York: Katonah Museum of Art, 1994.
p>Rădulescu, 2002 Maria-Venera Rădulescu,
- Cahlele medievale din Țara Românească, secolele XIV-XVII*
- (Medieval Stove Tiles from Walachia, from the fourteenth to the seventeenth century), PhD Thesis, Bucharest, 2002.
p>Rigaux, 1987 Dominique Rigaux, "Usages apotropaiques de la fresque dans l'Italie du Nord au XV
- ^e
- siècle", in
- Nicee II. 787-1987. Douze siecles d'images religieuses. Actes du colloque international Nicee II 1986*
- , Paris, 1987: 317-330.
p>Rigaux, 1996 Dominique Rigaux, "Une image pour la route. L'iconographie de saint Christophe dans les régions alpines (XIIe-XVe siècle)", in
- Voyages et voyageurs au Moyen Âge*
- , Paris: Publications de la Sorbonne, 1996: 235-266.
p>Roșu, Blăjanu, 2001 Georgeta Roșu, Ion Blăjanu,
- Cahle*
- (Stove Tiles), București: Muzeul Țăranului Român, 2001.
p>Rowland, 1973 Beryl Rowland,
- Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*
- , University of Tennessee Press, 1973.
p>Rusu, 1996 Adrian Andrei Rusu, "Cahle din Transilvania II" (Stove Tiles from Transylvania II),
- Arheologia Medievală*
- 1/1996: 125-153.

- Rusu, 2005 Adrian Andrei Rusu, *Castelarea carpatică* (The Erection of Fortifications in the Carpathians), Cluj-Napoca: Mega, 2005.
- Ryan, 1999 W.F Ryan, *The Bathhouse at Midnight. Magic in Russia*, Sutton Publishing, 1999.
- Sacred*, 2007 John Reeve ed., *People of the Book: Judaism, Christianity, Islam. Sacred Catalogue*, London: British Library Publishing, 2007.
- Sansoni, 1998 Umberto Sansoni, *Il nodo di Salomone Simbolo e archetipo d'alleanza*, Milano: Electra, 1998.
- Sachs, 1964 Hannelore Sachs, *Mittelalterliches Chorgestühl von Erfurt bis Stralsund*, Heidelberg: Lambert Schneider, 1964.
- Schuster, Carl Schuster, Edmund Carpenter, *Patterns that Connect*, New
Carpenter, 1996 York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1996.
- Schrire, 1966 T. Schrire, *Hebrew Amulets. Their Desciphrement and Interpretation*, London: Routledge & K. Paul, 1966.
- Scribner, 1987 R.W. Scribner, *Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany*, London-Ronceverte: The Hambledon Press, 1987.
- Scribner, 2001 R. W. Scribner, *Religion and Culture in Germany (1400-1800)*, Leiden-Boston-Köln: Brill, 2001.
- Seligmann, 2001 Siegfried Seligmann, *Die magischen Heil- und Schutzmittel aus der belebten Natur*, vol. II, Raimer, 2001.
- Skemer, 2006 Don C. Skemer, *Binding Words. Textual Amulets in the Middle Ages*, Pennsylvania State University Press, 2006.
- Spencer, 1998 Brian Spencer, *Pilgrim Souvernirs and Secular Badges. Medieval Finds from Excavations in London*, London, 1998.
- Spier, 1993 Jeffrey Spier, "Medieval Byzantine Magical Amulets and their Tradition", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 56/1993: 25-62.
- Spier, 2006 Jeffrey Spier, "A Revival of Antique Magical Practice in Tenth-Century Constantinople" in *Magic and the Classical Tradition*, Warburg Institute Colloquia, eds. Charles Burnett, W.F. Ryan, London-Turin, 2006: 29-36.
- Suttlerin, 1989 Christa Suttlerin, "Universals in Apotropaic Symbolism. A Behavioral and Comparative Approach to Some Medieval Sculptures", *Leonardo* 1/1989: 65-74.
- Tamási, 1995 Judit Tamási, *Verwandte Typen im schweizerischen und ungarischen Kachelfundmaterial in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Budapest: Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1995.

- Tauber, 1980 Jürg Tauber, *Herd und Ofen im Mittelalter. Untersuchungen zur Kulturgeschichte am archäologischen Material vornehmlich der Nordwestschweiz (9.-14. Jahrhundert)*, Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters 7, Olten und Freiburg: Walter-Verlag, 1980.
- Tomanič-Jeremov, 1997 Marjana Tomanič-Jeremov, "Ormož" in *Drobci Nekega Vsakdana*, *Archaeologia Historica Slovenica* 2, eds. M. Guštin, K. Predovnik, Ljubljana, 1997: 107-139.
- Țiplic, 2001 Ioan Marian Țiplic, *Breslele producătorilor de arme din Sibiu, Brașov și Cluj, secolele XIV-XVI* (Arm-producing Guilds from Sibiu, Brașov and Cluj, from the fourteenth to the sixteenth century), Sibiu: Ed. Universității "Lucian Blaga", 2001.
- Vikan, 2003 Gary Vikan, *Sacred Images and Sacred Power in Byzantium*, Ashgate, Variorum Collected Studies Series, 2003.
- Virágos, 1997 Gábor Virágos, *A Pomáz klissza dombi középkori nemesi rezidencia, templom és temető eddigi feltárásainak összefoglaló elemzése* (Summary of the Excavation from the Medieval Noble Residence, Church, and Cemetery from Pomáz, at the Klissza Dombi), Budapest, 1997.
- Vlímský, 1989 Tomáš Vlšímský, "K nálezům středověkých poutních adznaků v českých zemích" (On the Medieval Pilgrim Badges found in Bohemia), *Archaeologia historica* 23/1998: 435-455.
- Wirth, 2003 Jean Wirth, "Les marges á drôleries des manuscrits gothiques: problèmes de méthode" in *History of Images. Towards a New Iconology*, eds. Alex Boldvig, Phillip Lindley, Thurnhout: Brepols, 2003: 277-300.
- Wilson, 2000 Stephen Wilson, *The Magical Universe. Everyday Ritual and Magic in pre-Modern Europe*, London-New York: 2000.
- Zika, 2003 Charles Zika, *Exorcising our Demons. Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, Leiden-Boston: Brill, 2003.
- Internet resources: www.patzinakia.ro
www.esotericarchives.com/esoteric.htm
www.imareal.oeaw.ac.at/realonline

EVENTS IN THE GE-NEC II PROGRAM

2004 –2007

Date	Type of Event	Guest	Location
April 18, 2005*	Lecture	Dr. Carmen POPESCU Associate researcher, CNRS - Laboratoire “André Chastel”, Université Paris IV-Sorbonne <i>Architecture From a National Identity Perspective</i>	NEC
April 20, 2005	Lecture	Dr. Carmen POPESCU Associate researcher, CNRS - Laboratoire “André Chastel”, Université Paris IV-Sorbonne <i>Time as an Identity Factor in Architecture</i>	National University of Arts, Bucharest
April 22, 2005	Seminar	Dr. Carmen POPESCU Associate researcher, CNRS - Laboratoire “André Chastel”, Université Paris IV-Sorbonne Seminar on the two first lectures (reading matter indicated in advance)	National University of Arts, Bucharest

* A new edition of the GE-NEC Program, scheduled to last for three academic years, started this academic year. We have called it The GE-NEC II Program. As we received the approval for the program just before the start of the academic year, we could only start inviting guests in the program in the second term of the academic year 2004-5.

April 25, 2005	Lecture	Dr. Carmen POPESCU Associate researcher, CNRS - Laboratoire "André Chastel", Université Paris IV-Sorbonne	National University of Arts, Bucharest
-------------------	---------	---	--

***Space as an Identity Factor in
Architecture***

April 25, 2005	Lecture	Philip URSPRUNG Swiss Science Foundation Professor of Art History, Institute of the History and Theory of Architecture, Zürich	NEC
-------------------	---------	---	-----

***"Architecture itself cannot be
exhibited", or, how to exhibit
Herzog & de Meuron***

April 26, 2005	Seminar	Philip URSPRUNG Swiss Science Foundation Professor of Art History, Institute of the History and Theory of Architecture, Zürich	NEC
-------------------	---------	---	-----

***The Surface of Realism: Spatiality
in East European Art and
Architecture from the 1950s to
the 1980s***

April 27, 2005	Seminar	Dr. Carmen POPESCU Associate researcher, CNRS - Laboratoire "André Chastel", Université Paris IV-Sorbonne	National University of Arts, Bucharest
-------------------	---------	---	--

Seminar, followed by the
projection of the film *My
Architect*, 2003, a film on the
architect Louis Kahn by his son,
Nathaniel Kahn

EVENTS IN THE GE-NEC II PROGRAM

May 5, 2005	Lecture	William J.T. MITCHELL Professor of English and Art History, University of Chicago, Fellow of the Wissenschaftskolleg zu Berlin <i>Cloning Terror: The War of Images</i>	NEC
May 6, 2005	Lecture	William J.T. MITCHELL Professor of English and Art History, University of Chicago, Fellow of the Wissenschaftskolleg zu Berlin <i>Addressing Media</i>	NEC
May 27, 2005	Lecture	Ricardo BOFILL Taller De Arquitectura, Barcelona A presentation of his work, in the framework of the workshop <i>COLLAGE BUCHAREST.</i> <i>Postmodernism and the Paris of the East</i> , co-organized with the University of Architecture and Urban Planning, Bucharest, May 27-29	University of Architecture and Urban Planning, Bucharest

June 2, 2005	Seminar	Andrei ȘERBAN Stage Director, Professor and head of the MFA acting program at Columbia University, Director of the Oscar Hammerstein Center for the Performing Arts at Columbia University, New York A presentation of his activities as stage director, with screenings, readings of excerpts from his notes on staging theatre and opera shows, in conversation with the public	NEC
-----------------	---------	--	-----

June 3, 2005	Seminar	Andrei ȘERBAN Stage Director, Professor and head of the MFA acting program at Columbia University, Director of the Oscar Hammerstein Center for the Performing Arts at Columbia University, New York A presentation of his activities as stage director, with screenings, readings of excerpts from his notes on staging theatre and opera shows, in conversation with the public	NEC
-----------------	---------	--	-----

EVENTS IN THE GE-NEC II PROGRAM

June 6, 2005	Seminar	Andrei ȘERBAN StageDirector, Professor and head of the MFA acting program at Columbia University, Director of the Oscar Hammerstein Center for the Performing Arts at Columbia University, New York A presentation of his activities as stage director, with screenings, readings of excerpts from his notes on staging theatre and opera shows, in conversation with the public	NEC
June 17, 2005	Lecture	Víctor GOMEZ PÍN Professeur, Chaire de Philosophie, Universidad Autonoma de Barcelona <i>Physis et topos. D'Aristote à Einstein</i>	Department of Philosophy, University of Bucharest
June 20, 2005	Lecture	Víctor GOMEZ PÍN Professeur, Chaire de Philosophie, Universidad Autonoma de Barcelona <i>Modèles de l'espace. De la topologie à l'art contemporain</i>	NEC
October 10, 2005	Lecture	Henry LOYRETTE Président – directeur, Musée du Louvre, Paris <i>Le musée du Louvre et ses grands projets</i>	NEC

October 18, Lecture 2005	Christine FRISINGHELLI Specialist in Photography, Editor in chief, CAMERA, Austria Photography Between Discourse and Document. Contemporary Photographic Practices	NEC
October 19, Lecture 2005	Christine FRISINGHELLI Specialist in Photography, Editor in chief, CAMERA, Austria Camera Austria: An Artist's Project, Production Basis and Platform for Debate	Galeria Nouă, Bucharest
October 21, Lecture 2005	Christine FRISINGHELLI Specialist in Photography, Editor in chief, CAMERA, Austria Camera Austria: An Artist's Project, Production Basis and Platform for Debate	Galeria Vector, Iasi
October 25, Lecture 2005	Series of lectures on the Ornament During the Renaissance Rareș ZAHARIA Centre d'Histoire et Theorie de l'Art (CEHTA), EHESS, Paris Le filon ornementaliste dans les « Vies » de Vasari – un salon des refusés?	NEC

EVENTS IN THE GE-NEC II PROGRAM

October 26, Lecture
2005

Series of lectures on the

NEC

Ornament During the Renaissance

Michel WEEMANS

Enseignant à l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges ;
Chargé de cours à l'Université de Lille ; J. Paul Getty Postdoctoral Fellow in the History of Art and the Humanities 2005/2006

Nature, ornement et exégèse visuelle : le Triptyque du Baptême (1502-1508) de Gerard David

October 27, Lecture
2005

Series of lectures on the

NEC

Ornament During the Renaissance

Thomas GOLSENNE

Professeur d'histoire de l'art à l'Ecole Normale Supérieure des Beaux-Arts, Paris

Warburg et le « pathos décoratif » italien

October 28, Lecture
2005

Series of lectures on the

NEC

Ornament During the Renaissance

Bertrand PRÉVOST

Université de Fribourg, Suisse ;
Université de Marseille, France

***A quoi jouent les putti ?
Ornement, rythme, lieu dans
quelques images de la Renaissance
italienne***

March 20, 2006	Lecture	Viktor MISIANO Independent art critic, curator and writer, Moscow <i>The Russian Art Scene in the Post-communist Time, With a Stress on the Last Decade</i>	NEC
March 21, 2006	Lecture and seminar	Viktor MISIANO Independent art critic, curator and writer, Moscow <i>Curator-Moderator. Curatorial Practice From Friendship to Solidarity</i>	National University of Arts, Bucharest
April 3, 2006	Lecture	Dr. Horst BREDEKAMP Professor of Art History, Humboldt University, Berlin Permanent Fellow, Wissenschaftskolleg zu Berlin <i>Galileo der Künstler / Galileo the Artist</i>	NEC
April 4, 2006	Lecture	Dr. Horst BREDEKAMP Professor of Art History, Humboldt University, Berlin Permanent Fellow, Wissenschaftskolleg zu Berlin <i>The Artist as Criminal</i>	National University of Arts, Bucharest
April 5, 2006	Lecture	Dr. Horst BREDEKAMP Professor of Art History, Humboldt University, Berlin Permanent Fellow, Wissenschaftskolleg zu Berlin <i>Theorie des Bildaktes / Theory of Picture Acts</i>	NEC

EVENTS IN THE GE-NEC II PROGRAM

May 3, 2006	Lecture	Gottfried BOEHM Professor of Art History, University of Basel	NEC
		<i>Iconoclasm. On the Representation of Religious Experience</i>	
May 4, 2006	Lecture	Gottfried BOEHM Professor of Art History, University of Basel	NEC
		<i>The Thinking Eye</i>	
May 11, 2006	Lecture	Eveline PINTO Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne	NEC
		<i>Le réel à l'épreuve de l'image, des traces de la mémoire et de l'art</i>	
May 12, 2006	Lecture and seminar	Eveline PINTO Professeur émérite, Université Paris 1 Panthéon – Sorbonne	National University of Arts, Bucharest
		<i>"L'informel" selon Jean Dubuffet. Essai de critique non-formaliste</i>	
May 22, 2006	Lecture	Nathalie HEINICH Directrice de recherche, CNRS/ EHESS Paris	NEC
		<i>L'« artification » : la construction du statut artistique des actions, des objets et des personnes</i>	

May 23, 2006	Lecture and seminar	Nathalie HEINICH Directrice de recherche, CNRS/ EHESS Paris	National University of Arts, Bucharest
<i>L'Elite artiste: Exception et singularité en régime démocratique</i>			
June 23-24, 2006		<i>The Role of the Visual and Material Culture in Communication. A Plural Perspective on the City</i> An international workshop convened by Maria CRĂCIUN and Ștefan GHENCIULESCU With the participation of: Mariana CELAC, Maria CRĂCIUN, Ștefan GHENCIULESCU, Gábor GYÁNI, Bridget HEAL, Matthew HILTON, Josif KIRALY, Graeme MURDOCK, Anca OROVEANU, Ioana POPESCU, Frank ROOST, Andrew SPICER, Monika WAGNER, Ana Maria ZAHARIADE	NEC
October 10, 2006	Lecture	Philippe SERS Historien d'art, enseigne la philosophie de l'art à l'École d'architecture de Paris-La-Villette; Professeur au Studium Notre- Dame, à l'École cathédrale et à l'Institut des arts sacrés	National University of Arts, Bucharest
<i>Les enjeux de la modernité chez Kandinsky</i>			

EVENTS IN THE GE-NEC II PROGRAM

October 11, Lecture
2006

Philippe SERS

Historien d'art, enseigne la philosophie de l'art à l'École d'architecture de Paris-La-Villette; Professeur au Studium Notre-Dame, à l'École cathédrale et à l'Institut des arts sacrés

NEC

Art et totalitarisme, le sens d'une rencontre

October 12, Lecture
2006

Philippe SERS

Historien d'art, enseigne la philosophie de l'art à l'École d'architecture de Paris-La-Villette; Professeur au Studium Notre-Dame, à l'École cathédrale et à l'Institut des arts sacrés

National
University of Arts,
Bucharest

Qu'est-ce que Dada ?

The lecture will be followed by the screening of the films *Rêves à vendre* and *Dadascope* by Hans Richter, with Philippe Sers' comments

October 24, Lecture
2006

Daniel ALCOUFFE

Ancien responsable du Département des Objets d'art du Musée du Louvre

National
University of Arts,
Bucharest

Le département des Objets d'art au musée du Louvre

October 25, Lecture
2006

Daniel ALCOUFFE

Ancien responsable du Département des Objets d'art du Musée du Louvre

NEC

Les collections d'objets d'art de Louis XIV

October 26, Seminar 2006		Daniel ALCOUFFE Ancien responsable du Département des Objets d'art du Musée du Louvre <i>Le mobilier français au XVII^{ème} siècle: l'époque de Louis XIV</i>	NEC
February 19, 2007	Lecture	Victor Ieronim STOICHIȚĂ Professeur, Séminaire d'Histoire de l'Art, Faculté des Lettres, Université de Fribourg <i>Series of lectures Bodies and Saints</i> <i>The Flesh of Saints</i>	NEC
February 20, 2007	Lecture	Victor Ieronim STOICHIȚĂ Professeur, Séminaire d'Histoire de l'Art, Faculté des Lettres, Université de Fribourg <i>Series of lectures Bodies and Saints</i> <i>Saint Bartolomew's Skin</i>	NEC
February 21, 2007	Lecture	Victor Ieronim STOICHIȚĂ Professeur, Séminaire d'Histoire de l'Art, Faculté des Lettres, Université de Fribourg <i>Series of lectures Bodies and Saints</i> <i>Caravaggio's Angels</i>	NEC

EVENTS IN THE GE-NEC II PROGRAM

February 22, 2007	Lecture	Victor Ieronim STOICHIȚĂ Professeur, Séminaire d'Histoire de l'Art, Faculté des Lettres, Université de Fribourg Ceremony for conferring the title <i>Doctor honoris causa</i> of the National University of Arts in Bucharest to Victor Ieronim STOICHIȚĂ, followed by his lecture <i>Michelangelo's Skin</i>	National University of Arts, Bucharest
February 23, 2007	Lecture	Victor Ieronim STOICHIȚĂ Professeur, Séminaire d'Histoire de l'Art, Faculté des Lettres, Université de Fribourg <i>Series of lectures Bodies and Saints</i> <i>Tears and Saints</i>	NEC
April 19, 2007	Lecture	Geert LOVINK New media theorist, Institute of Network Cultures, Hogeschool van Amsterdam <i>Issues in Critical Network Cultures</i>	NEC
April 20, 2007		Linda WALLACE artist and media curator, Australia/ Holland <i>Shadowlands</i> a presentation of her work	International Center of Contemporary Art, Bd. Mircea Voda nr. 5

May 11-12		<i>Technology and Photography in Transition</i>	NEC
		An international symposium convened by Ileana PINTILIE-TELEAGĂ and Iosif KIRALY	
		with the participation of: Hubertus von AMELUNXEN, Matei BEJENARU, Barnabás BENCSIK, Jean-François CHEVRIER, Daniela GOELLER, Iosif KIRALY, Anca MIHULEȚ, Ileana PINTILIE, Magda RADU, Rolf SACHSSE and others	
May 18, 2007	Lecture and seminar	Sarah WILSON Courtauld Institute of Art, London <i>Ekphrasis and Castration, Shock and Awe: Pierre Klossowski's Judith.</i>	National University of Arts, Bucharest
May 21, 2007	Lecture	Sarah WILSON Courtauld Institute of Art, London <i>The Visual World of French Theory</i>	NEC

NEW EUROPE FOUNDATION NEW EUROPE COLLEGE

Institute for Advanced Study

New Europe College (NEC) is an independent Romanian institute for advanced study in the humanities and social sciences founded in 1994 by Professor Andrei Pleșu (philosopher, art historian, writer, Romanian Minister of Culture, 1990–1991, Romanian Minister of Foreign Affairs, 1997–1999) within the framework of the *New Europe Foundation*, established in 1994 as a private foundation subject to Romanian law.

Its impetus was the *New Europe Prize for Higher Education and Research*, awarded in 1993 to Professor Pleșu by a group of six institutes for advanced study (the Center for Advanced Study in the Behavioral Sciences, Stanford, the Institute for Advanced Study, Princeton, the National Humanities Center, Research Triangle Park, the Netherlands Institute for Advanced Study in Humanities and Social Sciences, Wassenaar, the Swedish Collegium for Advanced Study in the Social Sciences, Uppsala, and the Wissenschaftskolleg zu Berlin).

Since 1994, the NEC community of fellows and *alumni* has enlarged to over 500 members. In 1998 the New Europe College was awarded the prestigious *Hannah Arendt Prize* for its achievements in setting new standards in research and higher education. New Europe College is officially recognized by the Romanian Ministry of Education, Research and Innovation as an institutional structure for postgraduate studies in the humanities and social sciences, at the level of advanced studies.

Focused primarily on research at an advanced level, NEC strives to create an institutional framework with strong international links that offers to the young scholars and academics in the fields of humanities and social sciences from Romania, and to the foreign scholars invited as

fellows working conditions similar to those in the West, and provides a stimulating environment for interdisciplinary dialogue and critical debates. The academic programs NEC coordinates and the events it organizes aim at promoting contacts between Romanian scholars and their peers worldwide, at cultivating the receptivity of academics and researchers in Romania for fields and methods as yet not firmly established here, thus contributing to the development of a core of gifted young academics and scholars, expected to play a significant role in the renewal of research and higher education in Romania.

Academic programs currently organized and coordinated by NEC:

- ***NEC Fellowships (since 1994)***

Each year, up to ten NEC Fellowships for outstanding young Romanian scholars in the humanities and social sciences are publicly announced. The Fellows are chosen by the NEC international Academic Advisory Board for the duration of one academic year (October through July). They gather for weekly seminars to discuss the progress of their research, and participate in all the scientific events organized by NEC. The Fellows receive a monthly stipend for the duration of nine months, and are given the opportunity of a one-month research trip abroad, at a university or research institute of their choice. At the end of the academic year, the Fellows submit papers representing the results of their research, which are published in the New Europe College Yearbooks. This program also includes a number of international fellowships.

- ***Ștefan Odobleja Fellowships (since October 2008)***

The fellowships given in this program are supported by the National Council of Scientific Research in Higher Education, and are meant to complement and enlarge the core fellowship program. The definition of these fellowships is identical with those in the NEC Program, in which the Odobleja Fellows are integrated.

- ***The Petre Țuțea Fellowships (since 2006)***

In 2006 NEC was offered the opportunity of opening a fellowships program financed by the Ministry of Foreign Affairs of Romania through its Department for Relations with the Romanians Living Abroad. Fellowships are granted to researchers of Romanian descent based abroad, as well as to Romanian researchers, to work on projects that address the cultural heritage of the Romanian *diaspora*. Fellows in this program are fully integrated in the College's community. At the end of the year they submit papers representing the results of their research, to be published in the bilingual series of the *Petre Țuțea* Program publications.

- ***Europa Fellowships (2006 - 2010)***

This fellowship program, financed by the VolkswagenStiftung, proposes to respond, at a different level, to some of the concerns that had inspired our *Regional Program*. Under the general title *Traditions of the New Europe. A Prehistory of European Integration in South-Eastern Europe*, Fellows work on case studies that attempt to recapture the earlier history of the European integration, as it has been taking shape over the centuries in South–Eastern Europe, thus offering the communitarian Europe some valuable vestiges of its less known past.

- ***The GE-NEC III Fellowships Program (since October 2009)***

A new program supported by the Getty Foundation started this academic year. It proposes a research on, and a reassessment of Romanian art during the interval 1945 – 2000, that is, since the onset of the Communist regime in Romania up to recent times, through contributions coming from young scholars attached to the New Europe College as Fellows. As in the previous programs supported by the Getty Foundation at the NEC, this program will also include a number of invited guest lecturers, whose presence is meant to ensure a comparative dimension of the program, and to strengthen the methodological underpinnings of the research conducted by the Fellows.

- ***The Black Sea Link (starting in October 2010)***

This Fellowship Program, sponsored by the VolkswagenStiftung, invites young researchers from Moldova, Ukraine, Georgia, Armenia and Azerbaijan, as well as from other countries within the Black Sea region, for a stay of one or two terms at the New Europe College, during which they will have the opportunity to work on projects of their choice. The program welcomes a wide variety of disciplines in the fields of humanities and social sciences. Besides hosting a number of Fellows, the College will organize within this program workshops and symposia on topics relevant to the history, present, and prospects of this region.

Other fellowship programs organized since the founding of New Europe College:

- ***RELINK Fellowships (1996–2002)***

The RELINK Program targeted highly qualified young Romanian scholars returning from studies or research stays abroad. Ten RELINK Fellows were selected each year through an open competition; in order to facilitate their reintegration in the local scholarly milieu and to improve their working conditions, a support lasting three years was offered, consisting of: funds for acquiring scholarly literature, an annual allowance enabling the recipients to make a one-month research trip to a foreign institute of their choice in order to sustain existing scholarly contacts and forge new ones, and the use of a laptop computer and printer. Besides their individual research projects, the RELINK fellows of the last series were also required to organize outreach activities involving their universities, for which they received a monthly stipend. NEC published several volumes comprising individual or group research works of the RELINK Fellows.

- ***The NEC–LINK Program (2003 - 2009)***

Drawing on the experience of its NEC and RELINK Programs in connecting with the Romanian academic milieu, NEC initiated in 2003, with support from HESP, a program that aimed to contribute more consistently to the advancement of higher education in major Romanian academic centers (Bucharest, Cluj–Napoca, Iași, Timișoara). Teams consisting of two academics from different universities in

Romania, assisted by a PhD student, offered joint courses for the duration of one semester in a discipline within the fields of humanities and social sciences. The program supported innovative courses, conceived so as to meet the needs of the host universities. The grantees participating in the Program received monthly stipends, a substantial support for ordering literature relevant to their courses, as well as funding for inviting guest lecturers from abroad and for organizing local scientific events.

- ***The GE–NEC I and II Programs (2000 – 2004, and 2004 – 2007)***

New Europe College organized and coordinated two cycles in a program financially supported by the Getty Foundation. Its aim was to strengthen research and education in fields related to visual culture, by inviting leading specialists from all over the world to give lectures and hold seminars for the benefit of Romanian undergraduate and graduate students, young academics and researchers. This program also included 10-month fellowships for Romanian scholars, chosen through the same selection procedures as the NEC Fellows (see above). The GE–NEC Fellows were fully integrated in the life of the College, received a monthly stipend, and were given the opportunity of spending one month abroad on a research trip. At the end of the academic year the Fellows submitted papers representing the results of their research, to be published in the GE–NEC Yearbooks series.

- ***NEC Regional Fellowships (2001 - 2006)***

In 2001 New Europe College introduced a regional dimension to its programs (hitherto dedicated solely to Romanian scholars), by offering fellowships to academics and researchers from South–Eastern Europe (Albania, Bosnia and Herzegovina, Bulgaria, Croatia, Greece, The Former Yugoslav Republic of Macedonia, the Republic of Moldova, Montenegro, Serbia, Slovenia, and Turkey). This program aimed at integrating into the international academic network scholars from a region whose scientific resources are as yet insufficiently known, and to stimulate and strengthen the intellectual dialogue at a regional level. Regional Fellows received a monthly stipend and were given the opportunity of a one-month research trip abroad. At the end of the grant period, the Fellows were expected to submit papers representing the results of their research, published in the NEC Regional Program Yearbooks series.

- ***Robert Bosch Fellowships (2007 - 2009)***

This fellowship program, funded by the Robert Bosch Foundation, supported young scholars and academics from Western Balkan countries, offering them the opportunity to spend a term at the New Europe College and devote to their research work. Fellows in this program received a monthly stipend, and funds for a one-month study trip to a university/research center in Germany.

- ***The Britannia–NEC Fellowship (2004 - 2007)***

This fellowship (1 opening per academic year) was offered by a private anonymous donor from the U.K. It was in all respects identical to a NEC Fellowship. The contributions of Fellows in this program were included in the NEC Yearbooks.

New Europe College has been hosting over the years an ongoing series of lectures given by prominent foreign and Romanian scholars, for the benefit of academics, researchers and students, as well as a wider public. The College also organizes international and national events (seminars, workshops, colloquia, symposia, book launches, etc.).

An important component of NEC is its library, consisting of reference works, books and periodicals in the humanities, social and economic sciences. The library holds, in addition, several thousands of books and documents resulting from private donations. It is first and foremost destined to service the fellows, but it is also open to students, academics and researchers from Bucharest and from outside it.

Beside the above-described programs, New Europe Foundation and the College expanded their activities over the last years by administering, or by being involved in the following major projects:

In the past:

- ***The Ludwig Boltzmann Institute for Religious Studies towards the EU Integration (2001–2005)***

Funding from the Austrian Ludwig Boltzmann Gesellschaft enabled us to select during this interval a number of associate researchers, whose work focused on the sensitive issue of religion related problems in the Balkans, approached from the viewpoint of the EU integration. Through its activities the institute fostered the dialogue between distinct religious cultures (Christianity, Islam, Judaism), and between different confessions within the same religion, attempting to investigate the sources of antagonisms and to work towards a common ground of tolerance and cooperation. The institute hosted international scholarly events, issued a number of publications, and enlarged its library with publications meant to facilitate informed and up-to-date approaches in this field.

- ***The Septuagint Translation Project (since 2002)***

This project aims at achieving a scientifically reliable translation of the Septuagint into Romanian by a group of very gifted, mostly young, Romanian scholars, attached to the NEC. The financial support is granted by the Romanian foundation *Anonimul*. Seven of the planned nine volumes have already been published by the Polirom Publishing House in Iași.

- ***The Excellency Network Germany – South–Eastern Europe Program (2005 - 2008)***

The aim of this program, financed by the Hertie Foundation, has been to establish and foster contacts between scholars and academics, as well as higher education entities from Germany and South–Eastern Europe, in view of developing a regional scholarly network; it focused preeminently on questions touching upon European integration, such as transnational governance and citizenship. The main activities of the program consisted of hosting at the New Europe College scholars coming from Germany, invited to give lectures at the College and at universities throughout Romania, and organizing international scientific events with German participation.

- ***The ethnoArc Project–Linked European Archives for Ethnomusicological Research***

An European Research Project in the 6th Framework Programme: Information Society Technologies–Access to and Preservation of Cultural and Scientific Resources (2006-2008)

The goal of the *ethnoArc* project (which started in 2005 under the title *From Wax Cylinder to Digital Storage* with funding from the Ernst von Siemens Music Foundation and the Federal Ministry for Education and Research in Germany) was to contribute to the preservation, accessibility, connectedness and exploitation of some of the most prestigious ethno-musicological archives in Europe (Bucharest, Budapest, Berlin, and Geneva), by providing a linked archive for field collections from different sources, thus enabling access to cultural content for various application and research purposes. The project was run by an international network, which included: the “Constantin Brăiloiu” Institute for Ethnography and Folklore, Bucharest; Archives Internationales de Musique Populaire, Geneva; the Ethno-musicological Department of the Ethnologic Museum Berlin (Phonogramm Archiv), Berlin; the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest; Wissenschaftskolleg zu Berlin (Coordinator), Berlin; New Europe College, Bucharest; FOKUS Fraunhofer Institute for Open Communication Systems, Berlin.

Ongoing projects:

The Medicine of the Mind and Natural Philosophy in Early Modern England: A new Interpretation of Francis Bacon (A project under the aegis of the European Research Council (ERC) Starting Grants Scheme) – In cooperation with the Warburg Institute, School of Advanced Study, London (since December 2009)

Business Elites in Romania: Their Social and Educational Determinants and their Impact on Economic Performances. This is the Romanian contribution to a joint project with the University of Sankt Gallen, entitled ***Markets for Executives and Non-Executives in Western and eastern Europe***, and financed by the National Swiss Fund for the Development of Scientific Research (SCOPES) (since December 2009)

Civilization. Identity. Globalism. Social and Human Studies in the Context of European Development (A project in the Development of Human Resources, under the aegis of the National Council of Scientific Research) – in cooperation with the Romanian Academy (starting October 2010)

The EURIAS Fellowship Programme, a project initiated by NetIAS (Network of European Institutes for Advanced Study), coordinated by the RFIEA (Network of French Institutes for Advanced Study), and co-sponsored by the European Commission's 7th Framework Programme - COFUND action. It is an international researcher mobility programme in collaboration with 14 participating Institutes of Advanced Study in Berlin, Bologna, Brussels, Bucharest, Budapest, Cambridge, Helsinki, Jerusalem, Lyons, Nantes, Paris, Uppsala, Vienna, Wassenaar. The programme will issue its first call in the nearest future.

DOCSOC, Excellency, Innovation and Interdisciplinarity in doctoral and postdoctoral studies in sociology (A project in the Development of Human Resources, under the aegis of the National Council of Scientific Research) – in cooperation with the University of Bucharest (starting July 2010)

Other projects are in the making, often as a result of initiatives coming from fellows and *alumni* of the NEC.

Present Financial Support (2008-2009)

The State Secretariat for Education and Research of Switzerland
The Federal Ministry for Education and Research of Germany
The Federal Ministry for Education, Science and Culture of Austria
Le Ministère Français des Affaires Etrangères – Ambassade de France en Roumanie
The Ministry of Education, Research and Innovation – the Executive Agency for Higher Education and Research Funding, Romania
The Ministry of Foreign Affairs – the Department for Romanians Established Abroad, Romania
Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr, Zug, Switzerland
Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft (DaimlerChrysler-Fonds, Marga und Kurt Möllgaard-Stiftung, Salomon Oppenheim-Stiftung, and a member firm), Essen, Germany
Porticus Düsseldorf, Germany
VolkswagenStiftung, Hanover, Germany
The Getty Foundation, Los Angeles, USA
The Swiss National Science Foundation, Bern, Switzerland
Seventh Framework Programme of the European Communities, ERC Executive Agency
The *Anonimul* Foundation, Bucharest, Romania

Sponsors

The *Adevărul* Holding – Foreign Policy, Romania
Fritz Thyssen Foundation, Germany
Microsoft
The Romanian Union of Architects (UAR)
Vodafone Romania S.A.

New Europe College -- Directorate

Dr. Dr. h.c. mult. Andrei PLEȘU, Rector
Professor of Philosophy of Religion, Bucharest;
former Minister of Culture and former Minister of Foreign Affairs of Romania

Marina HASNAȘ, Executive Director

Dr. Anca OROVEANU, Academic Director
Professor of Art History, National University of Arts, Bucharest

Dr. Valentina SANDU-DEDIU, Permanent Fellow
Professor of Musicology, National University of Music, Bucharest

Administrative Board

Heinz HERTACH, Chairman, Foundation NEC Bucharest – Zug
Regula KOCH, Director, Zuger Kulturstiftung Landis & Gyr, Zug
Mauro MORUZZI, Bilateral Research Cooperation, State Secretariat for Education and Research, Swiss Federal Department of Home Affairs, Bern
Dr. Joachim NETTELBECK, Secretary, Wissenschaftskolleg zu Berlin
Dr. Florin POGONARU, President, Business People Association, Bucharest
Cristian POPA, Deputy Governor, Romanian National Bank, Bucharest
MinR'in Dr. Erika ROST, Bundesministerium für Bildung und Forschung, Bonn
Dr. Heinz–Rudi SPIEGEL, Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft, Essen
MR Dr. Anneliese STOKLASKA, Ministry of Education, Science and Culture, Vienna

Academic Advisory Board

Dr. Horst BREDEKAMP, Professor of Art History, Humboldt University, Berlin
Dr. Hinnerk BRUHNS, Research Director (emer.), Centre de recherches historiques (EHESS/CNRS);
Member of the Board of Directors, Fondation Maison des Sciences de l'Homme, Paris
Dr. Yehuda ELKANA, President and Rector (emer.), Central European University, Budapest
Dr. Luca GIULIANI, Rector, Wissenschaftskolleg zu Berlin, Professor of Archaeology, Humboldt University, Berlin
Dr. Dieter GRIMM, Professor (emer.) of Law, Humboldt University, Berlin
Dr. David GUGERLI, Professor of the History of Technology, Eidgenössische Technische Hochschule, Zürich
Ivan KRASTEV, Director, Centre for Liberal Strategies, Sofia
Dr. Vintilă MIHAILESCU, Professor of Anthropology, National School of Political Studies and Public Administration, Bucharest; Director, Museum of the Romanian Peasant, Bucharest
Dr. Ioan PÂNZARU, Professor, Department of French Language and Literature; Rector of the University of Bucharest
Dr. Zoe PETRE, Professor of Ancient History and Archaeology, University of Bucharest; Director of the Institute for Regional Cooperation and Conflict Prevention (INCOR), Bucharest
Dr. Ulrich SCHMID, Professor for the Culture and Society of Russia, University of St. Gallen