

RĂDĂCINI

ȘI

ECOURI

ALE

AVANGARDEI

ÎN

COLECȚIILE DE GRAFICĂ

ALE

BIBLIOTECII ACADEMIEI ROMÂNE

Texte:
MAGDA CÂRNECI
CĂTĂLINA MACOVEI

Selectarea lucrărilor:
CĂTĂLINA MACOVEI
MĂRIUCA STANCIU

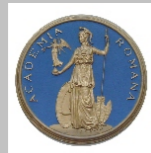
Fișe de catalog:
CĂTĂLINA MACOVEI
ALINA POPESCU

Prezentare grafică:
EUGEN COSTACHE

CUPRINS:

<i>Magda Cârnel: Evreii în avangarda românească</i>	5
<i>Note biografice</i>	11
<i>Catalogul expoziției</i>	23
<i>Cătălina Macovei: Grafica - element definitoriu în avangarda românească</i>	73

Organizatori și parteneri:



BIBLIOTECA
ACADEMIEI
ROMÂNE



CENTRUL DE STUDII EBRAICE GOLDSTEIN GOREN
FACULTATEA DE LITERE
UNIVERSITATEA DIN BUCUREȘTI



INSTITUTUL
CULTURAL
ROMÂN



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambassade de Suisse en Roumanie

În cadrul expoziției vor rula filmele „Cronica de la Zurich” (1996) și „Strigăt în timpan” (1993) realizate de Alexandru Solomon și Radu Igasyag. Vor fi de asemenea expuse principalele publicații din presa și literatura de avangardă a epocii.

Evreii din avangarda românească

Magda Cârneci

Iată o chestiune aparent delicată, pe care nu o găseai abordată deschis în diversele studii dedicate rolului evreilor în cultura română modernă de pînă pe la mijlocul anilor 90. Îmi aduc aminte cum, la colocviul internațional Marcel Iancu pe care l-am organizat în 1996 la București, am primit o întrebare interesantă de la profesorul american Steven Mansbach. Acesta m-a întrebat de ce un procent atît de mare dintre artiștii avangardiști români interbelici fuseseră evrei, spre deosebire de alte țări din regiune. Specialist al începutului modernismului în Europa de Est, provenind el însuși dintr-o familie de evrei emigrați din această zonă europeană, Mansbach avea aerul că vrea să descifreze o enigmă, să sondeze mentalitatea exegetică locală și să-și confirme o ipoteză proprie, pentru moment secretă.

În orice caz, întrebarea sa incitantă m-a pus pe gînduri. Am realizat că această chestiune, deși-mi trecuse uneori prin minte, nu-mi păruse pînă atunci relevantă. Asemenea atîtor ‘culturali’ români formați înainte de 1989, receptasem fenomenul spectaculos al avangardei românești dintre războaie fie cu un soi de entuziasm juvenil și plin de ‘mîndrie patriotică’, în momentele mele formatoare din studenție, fie într-o cheie de lectură strict estetică a programelor și producțiilor reprezentanților ei, în perioada primei mele tinereți, din anii '80. Pentru mine, nume precum Tristan Tzara, Max Blecher, Marcel Iancu, Artur Segal, M.H. Maxy, Victor Brauner, B.Fundoianu/Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Gherasim Luca, Claude Sernet, Jules Perahim, Jacques Hérold, Isidore Isou sau Eugen Ionescu, ca să-i amintesc numai pe cei mai celebri peste hotare, însemnaseră în primul rînd un triumf al creativității moderne locale, ale cărei componente minoritare mi se păruseră fără semnificație. O creativitate autohtonă capabilă - la numai cîteva decenii de la intrarea României în modernitate - să ofere scenei culturale europene cîteva personalități originale și puternice, și cîteva modele estetice capitale pentru ideologia artistică a secolului XX: nonconformismul radical prin dadaism, esențialismul arhaic prin Brîncuși, atitudinea ‘integralistă’, dedusă și produsă din sinteza diverselor curente novatoriste, practică în revistele românești de

avangardă din anii '20-'30, o anumită formă virulentă de suprarealism, sau teatrul absurdului.

Întrebarea lui Steven Mansbach m-a făcut atunci să conștientizez brusc limitele propriei mele atitudini intelectuale și să realizez o stare mai generală a receptivității locale de dinainte și de după 1989, pe fondul dialogului în fine posibil cu alte mentalități naționale și regionale, intrate acum într-o vîrstă culturală matură, deschisă spre asimilarea diferențelor de tot felul și spre integrare internațională accelerată. Înțelegeam dintr-odată că perspectiva mea asupra fenomenului avangardei interbelice fusese cumva decontextualizată și mult prea 'numai' estetică, flatantă la modul general românesc, pur 'național' și fără nuanțe, și ruptă de fundalul sociologic real. Cu alte cuvinte, o perspectivă destul de anistorică, fără ancorare în realitatea curentă a epocii și în orice caz apolitică, pe care o împărtășeam de altfel, cum aveam să constat, cu mulți alți intelectuali culturali din Europa de Est, de parcă ar fi fost vorba de o 'uitare indusă', de o 'moștenire inconștientă' - de fapt o 'punere între paranteze' tipică acestei regiuni supuse condiționării comuniste, dar, în unele privințe, și pre-comuniste.

E adevărat că de-a lungul anilor '90 și 2000, accesul la surse de informație internaționale și recuperarea unor porțiuni masive ale memoriei istorice, politice și culturale autohtone au produs treptat dar ireversibil o schimbare fundamentală a imaginii generale a culturii române moderne despre ea însăși, ca și o nuanțare extraordinară a diverselor ei moduri posibile de interpretare. Îmi amintesc de fervoarea cu care, încă în anul 1993 - cînd împreună cu Alexandru Beldiman și Mihai Oroveanu am organizat expoziția "*București, anii '20-'40: între avangardă și modernism*" - descopeream că există o 'tradiție a avangardei' pe solul autohton, capabilă să ofere, prin vigoare și excelență, un exemplu coerent și dezinhibat de creativitate europeană de înaltă ținută, emulativă pentru mediul artistic autohton, prea complexat de 45 de ani de izolare comunistă și încă timorat în fața deschiderii spre lumea internațională, deja marcată de fenomene 'amenințătoare' precum multiculturalismul și globalizarea.

Am mai descoperit între timp, ca noi toți, datorită unor excelente studii istorice și culturologice semnate de Z.Ornea, Ov.S.Crohmalniceanu, Leon Volovici, Alexandra Laignel-Lavastine, Andrei Oișteanu, Tom Sanqvist și alții, sau grație unor

cutremurătoare jurnale personale precum cel al lui Mihail Sebastian, teribilele umbre care au grevat fața idealizată a modernității românești interbelice, fie ea politică, socio-economică ori culturală: un modernism pe care, mai ales în anii '90, am fost tentați cu prea multă ușurință să-l 'curățăm' de aspectele neplăcute, indezirabile, și să-l luăm drept un model emulator al propriei noastre actualități dificile, confuze. Întrebarea de la începutul acestui text devine, în acest context schițat doar sumar, pertinentă și incitantă. Într-adevăr, de ce au fost atît de mulți evrei printre destul de pușinii artiști români de avangardă din perioada interbelică și ce relevanță actuală poate avea acest fapt pentru noi ?

E destul de evident că răspunsul la o asemenea întrebare nu poate avansa decît posibile ipoteze de lucru, care au fost de altfel atinse în treacăt de istoricii culturali, sociologii și politologii amintiți mai înainte, ca și de exegeți cunoscuți ai avangardismului literar românesc precum Ion Pop, Marin Mincu, sau, mai recent, Paul Cernat. Astfel, sociologic vorbind, s-ar părea că îngrădirea drepturilor politice și a libertăților economice, impuse populației iudaice din Regatul Român încă din secolul XIX și reactivate la începutul secolului XX, au canalizat un mare număr de evrei din păturile mai puțin avute către profesiunile liberale, între care și cele culturale, unde au devenit adeseori incontornabili. Ca în toate culturile de adopție, evreii au trebuit să se adapteze interdicțiilor și constrîngerilor locale și au mizat în primul rînd pe 'capitalul mobil' - intelectual, financiar, artistic, creativ în sens larg - pe care fiecare individ putea să-l ducă cu sine oriunde. Relativ slaba asimilare a evreilor români în burghezia mică și mijlocie locală a făcut ca excelența unora dintre reprezentanții acestora să devină mai vizibilă în România decît în alte țări din regiune, ca Ungaria de exemplu. Raportul dintre adepții 'asimilării' și cei ai 'sionismului' în rîndurile intelectualilor evrei din România de la începutul secolului XX poate de asemenea să joace un rol în înțelegerea fenomenului.

Pe de altă parte, irupția modernității în cadrul structurilor încă tradiționale, post-medievale ale societății autohtone, la cumpăna dintre secolul XIX și XX, a creat tensiuni enorme de mentalitate socio-culturală și de adaptare individual-colectivă, pe care intelectualii în primul rînd - evrei sau ne-evrei, culturali,

economici, politici sau altfel - au trebuit să le asume, să le integreze și să le traducă în concepte, metode și strategii, în curente culturale și produse artistice pentru uzul majorității. Datorită poziționării lor ‘înafară și înăuntru’, ca insideri și outsideri totodată ai mediului cultural autohton, culturalii evrei – literați, plasticieni, oameni de teatru, jurnaliști, etc. – au putut fi mai sensibili la aceste tensiuni (adeseori dureroase, uneori catastrofale) ale adaptării la modernitate, pe de o parte; iar pe de altă parte, le-au putut exprima adeseori mai liber, mai tranșant, mai curajos, decât intelectualii numai români. Dubla apartenență culturală, uneori bi și trilingvismul, i-au putut ajuta să se detașeze, să se rupă, să se ‘obiectiveze’ mai ușor față de inerțiile și blocajele tradiționale locale, și i-au deschis către cosmopolitism cultural și internaționalism european, atât artistic cât și ideologic. Starea de ‘minorat politic’ și de ‘cetățenie de gradul doi’ i-a putut determina să exprime toate aceste tensiuni și transformări sociale din epocă într-un mod exploziv, incisiv, radical, și să adopte poziții politice de stînga.

Prin definiție, evreii s-au opus și au fost împinși să se opună ades, în toate contextele, normelor dominante ale culturilor în care au evoluat. În cazul românesc, decalajul dintre aspirațiile culturale europene și realitatea geo-politică arierată, combinat cu restricții constituționale mai mari decât în alte țări și cu tradiționalismul ofensiv al culturii locale dominante, a făcut ca avangarda artistică, preponderent evreiască, să nu capete aspecte naționaliste ca în Ungaria sau în Iugoslavia de pildă, ci să se străduiască mai mult decât alte avangarde din regiune să se sincronizeze cu fenomenul european și să-și extindă rețeaua internațională de contacte. Fondul cultural extrem de heteroclit din care proveneau avangardiștii evrei – un amestec de elemente de cultură idiș, de spiritualitate hasidică, de obiceiuri populare și ritualuri arhaice românești, și de cultură înaltă îmbibată de o francofonie activă și uneori mimetică – toate aceste aluviuni contradictorii au constituit creuzetul de influențe opuse, explozive, din ale căror caracteristici de relativism, umor și absurd s-a hrănit probabil radicalismul avangardist¹.

¹ Vezi Tom Sandqvist, *Dada Est, Românii de la Cabaret Voltaire*, București, Institutul Cultural Român, 2010.

Toate aceste argumente și altele se cunosc. Ca să revin la întrebarea de la început, ele nu explică totuși perfect, fără rest, de ce în rîndurile avangardei românești au fost mai mulți evrei decât în alte avangarde central-est-europene. Probabil că fenomenul este legat și de schimbarea demografiei odată cu realizarea României Mari în 1918, cînd minoritățile naționale din provinciile nou incorporate (Transilvania, Basarabia) au ajuns să reprezinte aproximativ 30% din populația totală a noului stat român. Această proporție de artiști evrei poate să pară mare și în raport cu numărul total de avangardiști români, destul de restrîns în sine, dacă îl comparăm cu alte medii avangardiste din regiunea europeană căreia îi aparține spațiul românesc. Dar poate că fenomenul e legat mai ales de ‘tradiționalismul încăpățînat’ al culturii române moderne incipiente, care, pe o direcție masivă și reprezentativă a ei, a relegat ‘modernismul radical’ al avangardelor de început de secol XX printre fenomenele ‘alogene’, ‘străine’ matricii culturale autohtone, așa cum aceasta era concepută de intelectualii naționaliști, fie ei semănătoriști, poporaniști sau altfel. Această atitudine dominantă a determinat probabil o orientare anti-tradițională mai netă, mai agresivă, mai pro-europeană a tinerilor artiști evrei, și o polarizare mai accentuat ‘alienată’ a adepților avangardei în raport cu ‘canonul’ cultural conservator larg acceptat pe plan local. Modernismul inițial, ca ‘străin’, ca ‘alien’ față de cultura română de la începutul secolului XX - un modernism resimțit ca ‘reprezentant al esteticii franceze în Orient’, opus spiritului locului și fără să dea posibilitatea constituirii unui ‘mod național de expresie’- este de altfel și ‘ipoteza secretă’ a lui Steven Mansbach, amintită la începutul acestui text, pe care autorul a dezvoltat-o ulterior într-o carte dedicată tocmai modernismului artistic din Europa de Est¹.

Că lucrurile nu sunt niciodată simple ca într-o fotografie alb-negru, și că explicațiile noastre teoretice retroactive sunt întodeauna limitate și prea generale o demonstrează participarea activă, perfect ‘integrată’ a unora dintre avangardiștii evrei la viața culturală a epocii, responsabilitatea cu care un M.H.Maxy, un Marcel Iancu s-au simțit investiți față de cultura română (chiar și după ce unii dintre ei, ca Fundoianu/Fondane, Brauner sau Marcel Iancu însuși au părăsit-o). Chiar programul ‘integralist’ pe care M.H.Maxy și alții l-au susținut teoretic și practic, cu accente de activism social și de meliorism cultural, poate fi judecat ca o

¹ Steven Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans, ca.1890-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

formă blîndă, ‘soft’, a radicalismului adeseori nihilist al avangardei internaționale, adaptat de leaderii avangardiști evrei la specificul mai conservator al mediului românesc. Cine răsfoiește revistele de avangardă din epocă poate da peste informații care astăzi ni s-ar părea surprinzătoare, de pildă despre colaborarea sau stima avangardiștilor evrei pentru personalități culturale etichetate drept de dreapta sau legionare, precum Nichifor Crainic, Octavian Goga, Ion Barbu și alții.

Dar poate că această ‘cotă înaltă’ de artiști evrei din avangarda românească interbelică a fost deasemenea o chestiune de hazard și de șansă, de modă culturală în interiorul unui grup minoritar din generația tînără a epocii - elemente care nu trebuie niciodată excluse din cauzalitățile multiple și uneori ascunse ale unor astfel de fenomene culturale complexe. În orice caz, nu ne rămîne decît să ne bucurăm că numele sonore amintite la început, dintre ele unele intrate în canonul modern occidental, au adus prin originea lor o vizibilitate internațională sporită culturii române. Faptul că astăzi, într-un ceas post-postmodern și globalizant al înțelegerii culturale, suntem mai sensibili la contextualizări nuanțate și la particularismele locale ale modernității devenite o paradigmă globală – particularisme legate de statutul social, de apartenența religioasă, de naționalitate, de gen, de angajare politică etc. - nu poate fi decît binevenit. El ne poate livra un adevăr mai individualizat și mai profund din spatele clișeelelor cu care un secol de modernitate culturală ‘standard’ ne-a obișnuit, ne-a dresat mental, ne-a uniformizat în gusturi și judecăți, făcîndu-ne să uităm că esteticul și artisticul sunt întotdeauna marcate cultural, religios, național, economic, social și, desigur, sau mai ales, politic. Acest adevăr contextualizat ne poate ajuta să înțelegem mai profund ceea ce din trecut ne determină și azi judecățile culturale, dar ne și deschide puțința de a alege mai lucid între ‘modernitățile’ pe care vom dori de acum înainte să le continuăm.

O primă versiune mai redusă a acestui text a fost publicată în *Contribuția scriitorilor evrei la literatura română*, editor Henri Zalis, Caietele Viața Românească, București, 2001.

Note biografice

Nina Arbore

Pictor și grafician, (n. 1889, București – m. 1942, București).

Va fi profesor la Academia Artelor Decorative condusă de M. H. Maxy. Între 1907–1910 studiază la București și la München, iar între 1910-1911 lucrează în atelierul lui Henri Matisse, la Paris.

Participă la „Expoziția artiștilor în viață” (1914-1916), iar în 1921 la „Arta română”. În 1924 este singura femeie invitată să expună la „Contemporanul”.

Artista va participa la Expoziția Internațională de la Barcelona, în 1929, la „Arta nouă”, în 1921, la Expoziția de Artă Futuristă de la Roma, în 1933, și tot în același an la „Grupul Nostru”.

Nina Arbore este membră fondatoare a asociației „Femeile pictore și sculptore” și va participa la expozițiile din 1916, 1922, 1924 ale acesteia, alături de Cecilia Cuțescu Stork și Olga Greceanu.

Are expoziții personale la București în 1921, 1922.

Împreună cu Olga Greceanu organizează o expoziție la New York, ca invitate ale ziarului „The Future”.

În perioada 1924-1940 se va număra printre expozații tuturor Saloanelor Oficiale de pictură și grafică

Victor Brauner

Pictor și grafician (n. 1903, Piatra Neamț – m. 1966, Paris)

Se naște într-o familie care îi încurajează pornirile artistice. Între 1919-1922 studiază la Academia de Arte Frumose din București, unde îi va avea profesori pe Costin Petrescu și Dimitrie Serafim. Se alătură grupărilor de avangardă unde îi întâlnește pe Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Ion Vinea, M. H. Maxy, Stephan Roll și Claude Sernet. În aceeași perioadă vizitează prima dată Dobrogea și va fi impresionat de peisajul Balcicului. În 1924 are prima expoziție personală la București.

Participă la prima expoziție a „Contemporanului” (noiembrie, 1924), iar între 1924-1933 contribuie cu desene și grafică la publicațiile avangardiste „Punct”, „Integral”, „Unu”, și „Contemporanul”. Este redactorul publicației constructiviste „75 HP”, în care publică manifestul „Pictopoezia”, împreună cu Ilarie Voronca. În 1925 predă la atelierul de

artă constructivistă „Integral”. Contribuie de asemeni la publicații culturale evreiești ca „Adam” și „Puntea de Fildes”.

Se mută la Paris în 1929, unde, după ce îl cunoaște pe Yves Tanguy și, prin el, pe André Breton, se alătură mișcării suprarealiste. În 1933 participă la Salonul Supraindependenților. În 1934 A. Breton îi pregătește o expoziție la Paris, la Galeria Pierre.

Brauner revine pentru scurt timp la București (1935-1937) și se alătură noii generații de avangardiști dintre care se remarcă Jules Perahim, Gherasim Luca, Gellu Naum, Sașa Pană. Se înscrie în rândurile Partidului Comunist Român, pe care îl părăsește însă imediat ce află despre procesele de la Moscova.

În 1938, Brauner se stabilește definitiv în Franța. În urma unei altercații își pierde un ochi. Din 1940 se refugiază în sudul Franței, întâi la Perpignan apoi în Pirineii orientali, perioadă din care datează experiențele în tehnici encaustice. Revenit la Paris, în 1945, va avea în anul următor o expoziție personală la Galeria Loeb și va participa la Expoziția Suprrealistă din 1947, iar în 1966 va reprezenta Franța la Bienala de la Veneția, cu o sală întreagă dedicată operei sale.

Exponent principal al avangardei românești, trecând prin etapa sa constructivistă, plasându-se apoi constant sub semnul suprarealismului, Brauner începe să dezvolte motive iconografice alegorice cu o încărcătură simbolică care se revendică atât de la folclorul românesc cât și de la curente ezoterice tradiționale evreiești printre care Kabbala.

Arnold Daghani

Grafician și pictor (n. 1909, Suceava – m. 1985, Hove, Marea Britanie)
Numele la naștere: Arnold Corn

În 1932 se mută la București unde muncește în domeniul publicitar până în 1940, perioadă în care călătorește la München și Paris, unde se presupune că a luat și lectii de desen. În 1940, ca urmare a legislației antisemite rămâne șomer și se mută la Cernăuți, oraș aflat încă sub administrație sovietică. Trecerea sub administrație românească a Bucovinei a însemnat pentru populația evreiască din zonă începutul deportărilor. În 1942 este deportată și familia Corn în lagărul de concentrare și muncă forțată de la Mihailovka. În iunie 1943 soții Corn reușesc să evadeze, după 11 luni de lagăr, timp în care Arnold devine cunoscut ca desenator. Abia în primăvara lui 1944 familia Corn ajunge la București. Încă din 1945 își începe cariera de publicist și pictor și semnează deja cu pseudonimul Arnold Dagani (din 1959, Daghani) jurnalul de lagăr cu 50 de ilustrații în stil expresionist: „Groapa e în livada cu vișini”. Din cauza presiunilor Statului asupra artiștilor obligați să se alinieze la ideologia „realismului socialist” Daghani devine membru

al Uniunii Artiștilor Plastici abia în 1957, dar în 1959 emigrează în Israel. Neputându-se adapta, revine în Europa și începe o lungă peregrinare prin Occident, locuind în Franța (1961-1970), Elveția (1970-1977) și stabilindu-se în Marea Britanie, la Hove, în 1977. Centrul Barbican din Londra îi organizează o expoziție retrospectivă în 1984, următoarea retrospectivă având loc la galeria de artă londoneză „Ben Uri” (1992), care deține un număr mare de lucrări ale artistului.

Jean David

Pictor, gravor, decorator, autor de tapiserii, (n. 1908, București – m. 1993)

Între 1927-1933 studiază la Academia de Arte Frumoase din Paris, secția de arhitectură, la Academia Scandinavă și la Academia Julian. La întoarcerea în România publică în revista de avangardă UNU. Are 13 expoziții, începând cu 1937, atât în țară (la București) cât și în Israel, Franța, Anglia, S.U.A. sau Mexic. Tot în 1937, împreună cu Ștefan Constantinescu, execută o frescă pentru pavilionul românesc la Expoziția Internațională de la Paris. În 1942, împreună cu un grup de prieteni evrei, părăsește România pe o navă, care după 6 luni de navigație este interceptată de britanici și călătorii sunt internați într-un lagăr de refugiați din Cipru. Se înrolează în marina britanică și, după 1948, în cea israeliană. Din 1948 se stabilește la Tel Aviv, devenind curând consilier pentru probleme de estetică industrială al guvernului israelian, calitate în care este creatorul mai multor afișe, proiecte de tapiserii și alte opere dedicate spațiului public. Moare în Israel în 1993.

Opera sa este distinsă cu medalia de aur la trienala din Milano în 1954, medalie de argint la Expoziția Internațională de la Tokio în 1955 și Premiul „Dizengoff” pentru pictură în 1960.

A fost membru al grupului „Orizonturi noi” fondat de Marcel Iancu și al „Alianței Grafice Internaționale”.

Jacques Hérold

Desenator, pictor, ilustrator, scenograf (n. 1910, Piatra Neamț - m. 1991, Paris). Numele la naștere: Herold Blumer.

Hérold urmează cursurile Academiei de Arte Frumoase din București între 1925-26 și ale Academiei de Artă Vlădescu, în perioada 1926-29. Beneficiar al unei burse de studii, sosește în vara anului 1930 la Paris, unde se împrietenește cu Yves Tanguy, participând chiar la grupul artiștilor suprarealiști din jurul lui André Breton, grup din care făcea parte și Victor Brauner. În anii '30 Hérold va frecventa grupurile de

avangardă pariziană, pentru a se stabili după război la Lacoste (Vaucluse). Prima expoziție personală o deschide în 1947 la Paris. Vor urma alte 29 de expoziții în Franța, Italia, Germania, Belgia, Finlanda, Libia, Coreea, etc. Este autorul eseului suprarealist „Maltraité de la peinture”.

Unul din cei mai admirați artiști ai generației sale, menționat în tratate despre suprarealism și în multe sinteze de istoria artei, Hérold primește, în 1958, premiul Fundației Coplez

Marcel Iancu

Pictor, arhitect, grafician (n. 1895, București - m. 1984, Tel Aviv).

Între 1910-1914 este elevul lui Iosif Iser la colegiul Derain, perioadă în care deja colaborează la revista „Symbolul”, revistă reunind tineri progresiști, ocazie cu care îi cunoaște pe Tristan Tzara și Ion Vinea. În 1912 expune la salonul Oficial de la București.

În 1915 pleacă la Zürich unde studiază arhitectura la Institutul Politehnic, intrând totodată în contact cu scriitori, poeți, artiști ca Hans Arp și Hugo Ball, reînviind legătura cu Tristan Tzara. În 1916 fondează, cu un grup de artiști și poeți, mișcarea de avangardă DADA, al cărei teoretician este alături de Tzara. Este membru fondator al altor grupări ca „Das Neue Leben” la Basel, cu Arp, Baumann, Giacometti și Luthz, sau „Les artist radicaux” împreună cu Arp și Giacometti. Între 1920-1922 va lucra la Paris, unde se rupe definitiv de mișcarea DADA, acuzându-i membrii că i-au trădat principiile, raliindu-se suprarealismului. În 1923, la întoarcerea în țară, are o primă expoziție, la București și inițiază publicarea revistei „Contimporanul” și a mișcării moderniste din jurul ei, împreună cu Ion Vinea și Jacques Costin. De-a lungul perioadei cuprinsă între 1915-1930 participă la toate expozițiile „Contimporanului” și la expoziții internaționale la Zürich, Basel, Berlin, etc. Între 1932-1939 expune împreună cu Milița Petrașcu. Se remarcă, de asemenea, ca arhitect, impunând un stil apropiat de Bauhaus atât pentru reședințele particulare care le-a proiectat, împreună cu fratele său Iuliu, cât și pentru imobile de utilitate publică

Din 1941 se stabilește în Israel, ca urmare a implementării legislației antirasiale în România. Muzeul de Artă din Tel Aviv îi organizează o primă expoziție personală în 1942. Între 1941-1947 practică la Tel Aviv o artă nouă și progresistă. În 1950 are o expoziție personală la Galeria Feigl, la New York. În această perioadă colaborează, ca scenograf, cu Teatrul „Habimah” din Tel Aviv. Este laureat al Premiului „Dizengoff”, în 1951. Se alătură mișcării „Ofakim Hadashim” (Orizonturi noi), iar în 1953 inițiază proiectul „Satului artiștilor” de la Ein Hod, al cărui scop este renașterea artei israeliene. În 1959 i se organizează o expoziție retrospectivă la Muzeul din Tel Aviv. Colaborează cu numeroase desene la reviste ca „Adam” și „MELE”.

Iosif Iser

Pictor și grafician (n. 1881, București – m. 1958, București).

A început să studieze pictura, din 1899, la Academia Regală de Artă din München, iar în 1904, la întoarcerea în țară, are loc prim sa expoziție personală la Ploiești, unde se stabilizează cu familia. În 1905 participă la expoziția grupării „Tinerimea Artistică”, colaborând, în același an, cu desene și caricaturi la ziarul „Adevărul”. Un an mai târziu are prima expoziție la București.

Își continuă studiile la Academia Ranson, la Paris, unde colaborează, ca grafician, la publicațiile „Les Témoins” și „Le Rire”. La întoarcerea în România, în 1909, organizează prima expoziție de artă modernă la Fundația Atheneului Român, unde expune și lucrări ale lui André Derain. Contribuie cu desene la publicația socialistă „Facla”, 50 din desene fiind adunate în albumul „Cincizeci de figuri contemporane”, 1913. Participă la Expoziția Secession de la Berlin din 1926. În anii '30 participă la numeroase expoziții colective și personal, unde expune lucrări cu tematică dobrogeană, amintind, ca tehnică de Cezanne, dar demonstrând și influențe cubiste.

Este membru fondator al grupului „Arta”, calitate în care expune la Expoziția Internațională de la Paris din 1937, alături de Gheorghe Petrașcu și Ștefan Popescu și unde i se decernează Marele Premiu. În ciuda persecuțiilor rasiale, Iser continuă să expună și în anii războiului, remarcabilă fiind participarea sa la expoziția de grup „Lumină și Culoare” din 1943. Iser a avut un rol deosebit în deschiderea gustului publicului românesc spre arta modernă, fiind unul dintre cei mai remarcabili precursori ai ei, de asemenea, considerabilă este influența sa formatoare pentru cariera unor artiști ca Marcel Iancu.

Hans Mattis – Deutsch

Desenator, pictor, gravor, sculptor, (n. 1884, Brașov- m. 1960, Brașov).

Studiază la Școala superioară de arte decorative din Budapesta între 1901-1902, iar în perioada 1902-1905 la Academia Regală Bavareză din München cu Rühmann și Schmidt. Debutează în 1907 la salonul național din Budapesta. În 1908 este numit profesor la Liceul vocațional din Brașov. Din 1916 ia contact cu revistele MA și TETT din Budapesta. În 1917 are o primă expoziție MA la Budapesta. În 1918 Mattis-Deutsch stabilește legături cu grupul abstract Der Strum de la Berlin și expune alături de Paul Klee, Archipenko, Chagall, etc. Tot în 1918 expune cu grupul „A bis Z”. În 1920 i se organizează prima expoziție personală la București, iar în 1923-24 participă la expoziția internațională a „Contimporanului” împreună cu Brâncuși, Paul Klee, Hans Arp, Artur

Segal, Marcel Iancu, M. H. Maxy, etc. În 1928 încetează să colaboreze la Der Strum. Între 1932-1940 lucrează modele pentru frescă mopnumentală, scenografie, etc.

Este numit președintele Uniunii Artiștilor Plastici din Brașov (1944-1949), uniune pe care o fondase în 1944. Lucrări ale lui Mattis-Teutsch sunt reproduse adesea în revista MELE condusă de brașoveanul Ștefan Baci.

Publică la Postdam, în 1931, „Ideologia artei”.

Max Hermann Maxy

Pictor, scenograf, profesor universitar (n. 1895, Brăila – m. 1971, București)

Între 1913-1916 studiază la Școala de Bele Arte. Printre profesorii săi se numără pictorul Camil Ressu și sculptorul Frederic Storck.

Mobilizat în timpul primului război mondial, Maxy va expune scene de pe front într-o expoziție organizată la Iași, împreună cu Iosif Ross și Iosif Steurer, în 1918. Aceași tematică o va avea și prima sa expoziție personală, București, 1920.

Își va continua studiile la Berlin, între 1922-1923, unde va deveni membru al Novembergruppe. Va expune la galeria Der Strum împreună cu Paul Klee și Louis Marcoussis. În 1924 participă la Expoziția Internațională de Avangardă organizată de grupul „Contimporanul” la Bucureș, împreună cu Marcel Iancu, Constantin Brâncuși, Paul Klee, Hans Arp, Arthur Segal, Victor Brauner, Corneliu Michăilescu și Milița Petrașcu. În același an înființează la București, în spiritul Bauhaus, Academia de Artă Modernă și Decorativă, instituția își va schimba numele, în 1928, în Studioul de Artă Decorativă și va promova Art Deco. În aceeași perioadă editează publicația de avangardă „Integral” la care vor colabora F. Brunea-Fox, Ion Călugăru, Ilarie Voronca, Benjamin Fundoianu și H. Mattis-Teutsch.

În 1926, la Paris, sub influența lui Samuel Becket, începe să creeze decoruri și costume pentru „L'Uomo, la bestia a la virtù” de Luigi Pirandello și „Saul” de André Gide. Participă, în 1929, la expoziția grupării „Arta Nouă” și primește medalia de aur la expoziția din Barcelona din același an. Între 1930-1938 participă la expozițiile „Contimporanului” și ale grupului „Criterion”, precum și la cele ale Grupului de Artă Modernă de la Roma. Contribuie cu desene și portrete la „Integral”, „Contimporanul”, „Unu”, „75 HP”, precum și la publicația culturală evreiască „Puntea de fildeș”.

În 1939 devine scenograful Teatrului Evreiesc „Barasheum” din București, după înstaurarea legislației antievreiești (1941), este numit director. Totodată, va preda și la Școala de Arte, instituție particulară evreiască destinată studenților expulzați din universități pe criterii rasiale.

După război, va expune creațiile studenților săi într-o expoziție intitulată „Muncă și Artă”.

Din 1949 este numit director al Muzeului de Artă și profesor la Institutul de Arte Plastice „Nicolaie Grigorescu”, iar în 1954 i se decernează titlul de „Artist emerit”. Va expune la București, Praga, Moscova, Berlin, Varșovia, Budapesta, Sofia, Atena, Cairo, Damasc și Istanbul.

Corneliu Michăilescu

Pictor și grafician (n. 1887, București - m. 1965, București).

Urmează studii de drept, litere și filosofie (1906-1908), și cursurile Școlii de Arte Frumoase din București (1908-1912). Își desăvârșește pregătirea artistică la Florența (1919-1921). Întors în țară, participă la Saloanele Oficiale, la expozițiile grupului din jurul revistei „Contimporanul” precum și ale altor grupări de avangardă precum „Criterion” sau „Grupul plastic 1934”. În 1931 are loc ultima sa expoziție personală la librăria Hasefer din București. Personalitate discretă și retrasă, singurătatea sa va fi accentuată după 1944 când refuză să se supună cenzurii ideologice și să se alinieze stilului realist socialist. Se retrage de timpuriu în casa sa de la Cernica, casă construită după planurile lui Marcel Iancu.

Paul Păun

Poet și artist plastic (n. 1916, București – m. 1994, Haifa, Israel) Numele la naștere: Zaharia Zaharia. După stabilirea în Israel va semna Paul Paon-Zaharia.

În 1940 este absolvent al Facultății de medicină. După emigrarea în Israel va profesa ca medic urolog.

În 1933 debutează în revista de avangardă „Alge” cu versuri de un erotism violent și va publica în „Unu”, dar și în „Facla”, „Cuvântul Liber”, „Azi”, etc. Tot în 1933 îi apare volumul de debut „Plămânel sălbatic”. Al doilea volum, „Marea palidă” (1945), îl plasează pe Paul Păun în cadrul celei de-a doua generații de avangardiști, alături de Gherasim Luca, Gellu Naum, D. Trost și Virgil Theodorescu. În 1947, sub egida lui André Breton și alături de alți suprarealiști români va publica manifestul „Le Sable nocturne”. Vor urma, în același an, două volume de proză: „Les Esprits animaux” și „La Conspiration du silence”. În 1975, publică în Israel volumul La rose parallèle, în care preocupările cabalistice sunt pregnante.

Ca artist plastic, Paul Păun aparține suprarealismului, așa cum o vor dovedi lucrările prezentate în 1946 la galeria bucureșteană „Căminul artei” în cadrul primei expoziții suprarealiste de după război, unde va

expune alături de D. Trost, Gherasim Luca, toți trei artiști și poeți. Lucrările lui Paul Păun sunt fumaje, ready-made.

În 1985 Păun va prezenta, la Paris, mai multe „desene infragene”, în creion și tuș, care evocau lungi călătorii

Jules Perahim

Grafician și pictor (n. 1914, București – m. 2008, Paris). Numele la naștere: Iuliș Blumenfeld.

Din perioada liceului, pe care îl începe în 1925 la liceul de băieți Libros, datează primul desen cunoscut, un autoportret în cărbune. Între 1928-1929 ia lecții de pictură cu Nicolae Vermont și cu Costin Petrescu, profesor la Școala de Arte Frumoase. Din 1930 frecventează Lăptăria lui Enache unde îi cunoaște pe Victor Brauner, Marcel Iancu, Geo Bogza, M.H. Maxy, Sașa Pană, publicând în același an un desen în revista UNU. În septembrie 1930 apare primul număr din Alge, revistă provocatoare și nonconformistă, din al cărui comitet de redacție face parte și Perahim. Publică alături de grupul de la „Alge” revista „Organ universal”, un număr unic, nepus în circulație datorită spitalului libertin. Același grup publică în 1932 revista „Muci”. În 1938 face o călătorie în Cehoslovacia, luând contact cu suprealiștii cehi, ca și cu militanții anti-hitleriști și de stânga. După o scurtă internare într-un lagăr de muncă în 1940, reușește să fugă la Chișinău, aflat încă în administrare sovietică. Odată cu intrarea trupelor române în Basarabia și Bucovina, în 1941, vor începe deportările în masă ale populației evreiești din zonă. În acest context J. Perahim fuge în Caucazul de Nord. Din 1944 începe să lucreze la „Graiul nou”, un jurnal de front militant comunist, iar în 1945 are o expoziție cu titlul „Ororile războiului”. Din 1948 începe să lucreze în spiritul realismului socialist, stil în care a executat lucrări de grafică, scenografie și decorații murale. A fost profesor la Institutul de de Artă Teatrală și Cinematografică și la Institutul de Arte Plastice. Expune atât în țară cât și în străinătate mai ales în statele fostului lagărului socialist. I se decernează titlul de Mare Maestru al Artei din R.P.R, Premiul de Stat și Medalia de Aur la Expoziția Internațională a Cărții de la Leipzig. Din 1969 se stabilește în Franța, la Paris. Renunțând la principiile suprarealismului și influențat de arta primitivă în urma unei călătorii în Africa, Perahim a expus în Franța, Belgia, Portugalia, Israel, S.U.A., Mexic, Elveția, Germania, Monaco.

Milița Petrașcu

Sculptor și desenator (n. 1892, Chișinău – m. 1976, București)

Între 1907- 1908 studiază la Academia de Belle-Arte din Moscova cu

Natalia Goncareova.

În 1908 urmează cursurile Universității de litere și filozofie „Bestujev” din Petersburg, apoi pleacă la Paris, unde se căsătorește cu Pierre Curie, de care se desparte în 1922.

În 1910 se înscrie la Academia de pictură de la München, condusă de Wassily Kandinsky și Aleksej von Jawlensky, promotorii expresionismului și se apropie de revista germană „Jugend”.

În perioada 1912-1924 studiază la Paris, la Academia La Grande Chaumière, în atelierul lui Bourdelle, Matisse și Brâncuși, iar între 1916-1927, ca membră a asociației „Femeilor pictore și sculptore” participă la expozițiile organizate de aceasta.

În 1919 expune la Salonul Independenților de la Paris.

Între 1924-1934, după prima expoziție personală în țară, se alătură grupărilor de avangardă „Contimporanul”, „Grupul nostru” și „Criterion”, devenit ulterior „Grupul plastic 1934”, a cărui membră fondatoare a fost. Milița Petrașcu participă la Saloanele Oficiale între 1924-1945, în 1924 fiind laureata Salonului.

Organizează numeroase expoziții personale în țară în 1926, 1927, 1930, 1932, 1939, 1941, în străinătate, la Paris în 1927, la Londra în 1969, unde devine membră a „Societății regale engleze a sculptorilor portrețiști”.

În 1927, organizează la Paris o expoziție de grup, iar în același an creează împreună cu Octav Doicescu „Fântâna Miorița”.

În 1930, 1933, 1940, 1942 participă la expozițiile de artă românească de la Amsterdam, Milano, Stockholm și la cea futuristă de la Roma.

În 1934 deschide împreună cu Merica Râmnicănu o expoziție la București, iar în 1935 realizează cel mai important monument de for public din opera artistei, - monumentul „Ecaterina Teodoroiu” de la Tg. Jiu.

Participă la Expoziția Internațională de la Paris din 1937, expune la Bienala de la Veneția, edițiile din 1938, și 1942. Tot în 1942 Academia Română îi decernează premiul „Elena și Gheorghe M. Vlasto” pentru sculptură. În 1958, 1967, 1970 i se organizează, la București, expoziții retrospective, iar în 1972 primește Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru întreaga activitate.

Iosif Ross

Grafician (n. 1899, Iași – m. 1976).

Încă din 1917 începe să publice desene la Iași. În 1918 se stabilește la București unde urmează cursurile Facultății de Arhitectură între 1922-26. Se afirmă ca un caricaturist militant, mai ales pe teme politice și sociale. I se organizează numeroase expoziții și, de asemeni, va călători mult după cel de-al doilea război mondial.

Primește titlul de Maestru emerit al artei în, 1964 și Premiul de Stat în 1954.

Colaborator la publicațiile Rampa, Făclia, Chemarea, Adevărul, Dimineața, Cuvântul liber.

Margareta Sterian

Pictor, scenograf, scriitoare, traducătoare (n. 1897, Buzău – m. 1992, București). Numele la naștere Margareta Weinberg. A fost soția poetului avangardist Paul Sterian.

Urmează cursurile Academiei Ranson și ale Ecole du Louvre din Paris (1926-1929). La întoarcerea în România, în 1929, începe să studieze sociologia la Universitatea din București și participă la cercetările etnografice în teren ale lui Dimitrie Gusti. În același an are prima expoziție personală la Sala Mozart din București. În 1932 Sterian participă la prima expoziție anuală a grupului „Arta Nouă”, unde expune împreună cu Henri Daniel, Marcel Iancu, M. H. Maxy și Milița Petrașcu. Va rămâne legată de cercurile avangardei, fiind membră a grupării „Criterion”, fondată, în 1933 de personalități din jurul publicației „Contemporanul”. Între 1933-1936 colaborează cu Marcel Iancu la lucrări de ceramică și frescă destinate unor imobile bucureștene proiectate de Iancu. Are o a doua expoziție personală în 1933, iar în 1934, participă la Expoziția de Artă Românească Modernă, organizată de Marinetti la Roma, alături de M. H. Maxy, Marcel Iancu, Mac Constantinescu, Milița Petrașcu și Nina Arbore. În 1935 expune la cea de a treia expoziție a „Contemporanului” împreună cu Giorgio de Chirico, Leon Zack ș. a.

Ca scenograf Sterian lucrează costumele și decorurile pentru baletetele „Simfonia dansului” și „Preludiu spaniol” puse în scenă la Opera română. Ultima manifestare la care va participa sub numele său este Salonul Oficial de Toamnă din 1940. Datorită legislației rasiiale, lucrările expuse în timpul războiului vor fi purta doar inițialele artistei sau vor fi prezentate ne semnate.

După război expune la saloane oficiale în România, sau la expoziții de grup la Budapesta, Geneva, Paris, Varșovia, München, Istanbul.

Activitatea literară se remarcă prin opera poetică remarcabilă și culegeri de proză scurtă. A tradus, de asemeni din opera lui Eugene O'Neill, Walt Whitman și William Faulkner.

Ion Vinea

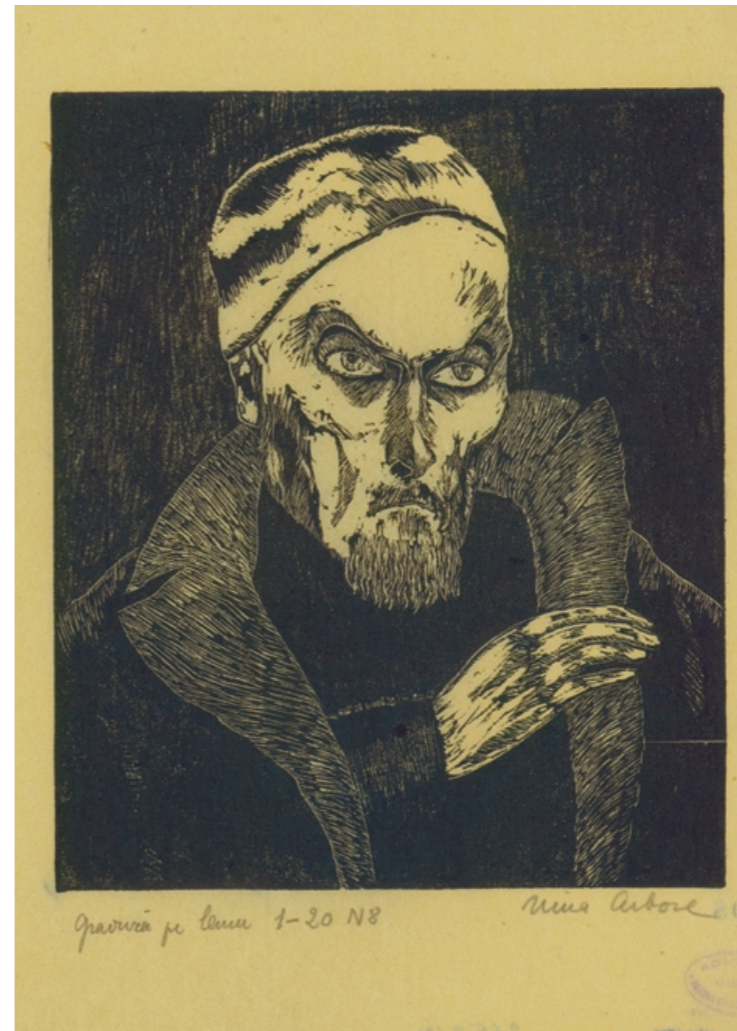
Poet, prozator, traducător și gazetar (n. 1895, Giurgiu – m. 1964, București). Numele la naștere: Eugen I. Iovanaki.

Vinea urmează studii de drept la București și Iași, dar încă de timpuriu este atras de viața literară, fondând în 1912, împreună cu Marcel Iancu și Tristan Tzara, revista „Simbolul” și mai apoi, în 1915 „Chemarea” împreună cu Tristan Tzara. Între 1923-1931 editează revista „Contemporanul”, iar din 1930 conduce „Facla”. Interesul său pentru avangardism îl face ca, în 1924, să publice, ne semnat, în „Contemporanul” „Manifest activist către tinerime”, articol în care specia literară a romanului este denigrată în favoarea reportajului, poezia este gândită constructivist și telegrafic iar artele plastice sunt dorite ca expresie a emotivității pure. În opera sa, mai ales în poezie și în poemele în proză, sunt vizibile diverse tendințe moderniste și avangardiste, de la futurism și Dada, la constructivism și expresionism, cu tendințe simboliste și tușe impresioniste. Abia în 1964 adună poeziile sale într-o culegere (selectivă) Ora fântânilor.

Lazăr Zin

Pictor și grafician, ilustrator (n. 1899, București – m. 1991, București). Numele la naștere: Lazăr Singer.

Studii la Academia de Arte Frumoase din București între 1923-1924, la clasa de sculptură condusă de Frederic Storck. Din 1927 numele său este legat de scoala artistică de la Baia Mare. Din 1928 începe să participe la Salonul Oficial. Călătorește în Franța între 1931-35, apoi Siria, Grecia și Polonia în perioada 1936-37. Colaborează la publicația „Adam”, editată de Miron Grindea. După război lucrările sale sunt arareori prezente în expoziții. Este distins cu Premiul Anastasie Simu în 1928 și ordinul Meritul Cultural în 1968.



NINA ARBORE

Portretul lui Zamfir Arbore

1935

Xilogravură

Semnat în creion dreapta jos sub lucrare

Numerotat 1-20 N8 și inscripționat „gravură în lemn”

în creion în colțul stânga jos sub lucrare

255 x 190 mm

Cabinetul de Stampe al B.A.R. 8398



NINA ARBORE

Zorele

Nedat

Xilogravură

Semnat în creion dreapta jos sub lucrare

Numerotat 1-520 N3 și inscripționat

„gravură în lemn” în creion

în colțul stânga jos sub lucrare

265 x 207 mm

Cabinetul de Stampe al B.A.R. 8454



VICTOR BRAUNER

Simbol

Acvaforte

Semnat dreapta jos în creion: Victor Brauner

Numerotat stânga jos în creion 122/300

158 x 105 mm.

Col. Ștefan Baci

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 45532



ARNOLD DAGHANI

Femeie cu umbrelă

1952

Peniță

Semnat dreapta jos în peniță: DAGANI

Datat stânga jos în peniță: 1952

299 x 213 mm

Col. Bulat

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 11494



ARNOLD DAGHANI

Tânăr

Peniță

Nesemnat, nedatat

339 x 253 mm

Col. Bulat

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 11493



ARNOLD DAGHANI

Soldat sovietic

1954

Peniță

Semnat dreapta jos în peniță: DAGANI

Datat stânga jos în peniță: Apr. 29. 1954

230 x 143 mm

Col. Bulat

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 11498

JEAN DAVID
Studiu de nud feminin
 1941
Conté și cărbune
 Semnat și datat în creion
 dreapta sus : Jean David. 1941
 379 x 202 mm
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 7993



JACQUES HÉROLD
Studiu abstract
 1967
Tuș
 Semnat , datat și localizat
 dreapta jos în cerneală albastră:
 T. Herold, à Lacoste, 7 sept. 1967
 Inscripții: à Mira et Ștefan Baciu
 412 x 321 mm
 Col. Ștefan Baciu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 23676



MARCEL IANCU
Autoportret
Creion, peniță cu tuș negru pe hârtie ocru
 162 x 120 mm
 Nedatat
 Semnat dreapta jos în peniță
 Col. Zărnescu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 9136



MARCEL IANCU
Eugen Dragotescu
 1942
Peniță și creioane colorate
 Semnat stânga jos în peniță
 Datat dreapta jos în peniță: 1942
 312 x 225 mm.
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 19618



MARCEL IANCU
Perpessicius
Peniță
 Nedatat
 Nesemnat
 170 x 222 mm.
 Col. Viorica Roman
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 11386



MARCEL IANCU

Dragomir și Cotadi

Litografie în culori

Semnat dreapta jos în creion: Marcel Iancu

Intitulat stanga jos în creion: Dragomir și Cotadi

Numerotat centru în creion: Epreuve d'artiste

Dedicație în creion spre dreapta: Lui Baci cu prietenie

Trimitere la textele lui Urmuz din „Pagini bizare”

340 x 510 mm.

Col. Ștefan Baci

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 45512



MARCEL IANCU

Stamate și Pâlnia

Litografie în culori

Semnat dreapta jos în creion: Marcel Iancu

Intitulat stanga jos în creion: Stamate și Pâlnia

Numerotat centru jos în creion: Epreuve d'artiste

Dedicație jos în creion spre dreapta: Cu salutări

Trimitere la textele lui Urmuz din „Pagini bizare”

340 x 510 mm.

Col. Ștefan Baci

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 45514



MARCEL IANCU

La fabulation Dada

Colage

Semnat sus cu cerneală: MARCEL

350 x 510 mm

Col. Ștefan Baciu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 45515



MARCEL IANCU

Algazi / Grummer

Litografie în culori

Semnat dreapta jos în creion: Marcel Iancu

Intitulat stanga jos în creion: Algazi e Grummer

Numerotat centru în creion: Epreuve d'artiste

Dedicație în creion: Baciului Ștefan

Trimitere la textele lui Urmuz din „Pagini bizare”

340 x 490 mm.

Col. Ștefan Baciu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 45513



MARCEL IANCU

Poetul Urmuz

Peniță și tuș

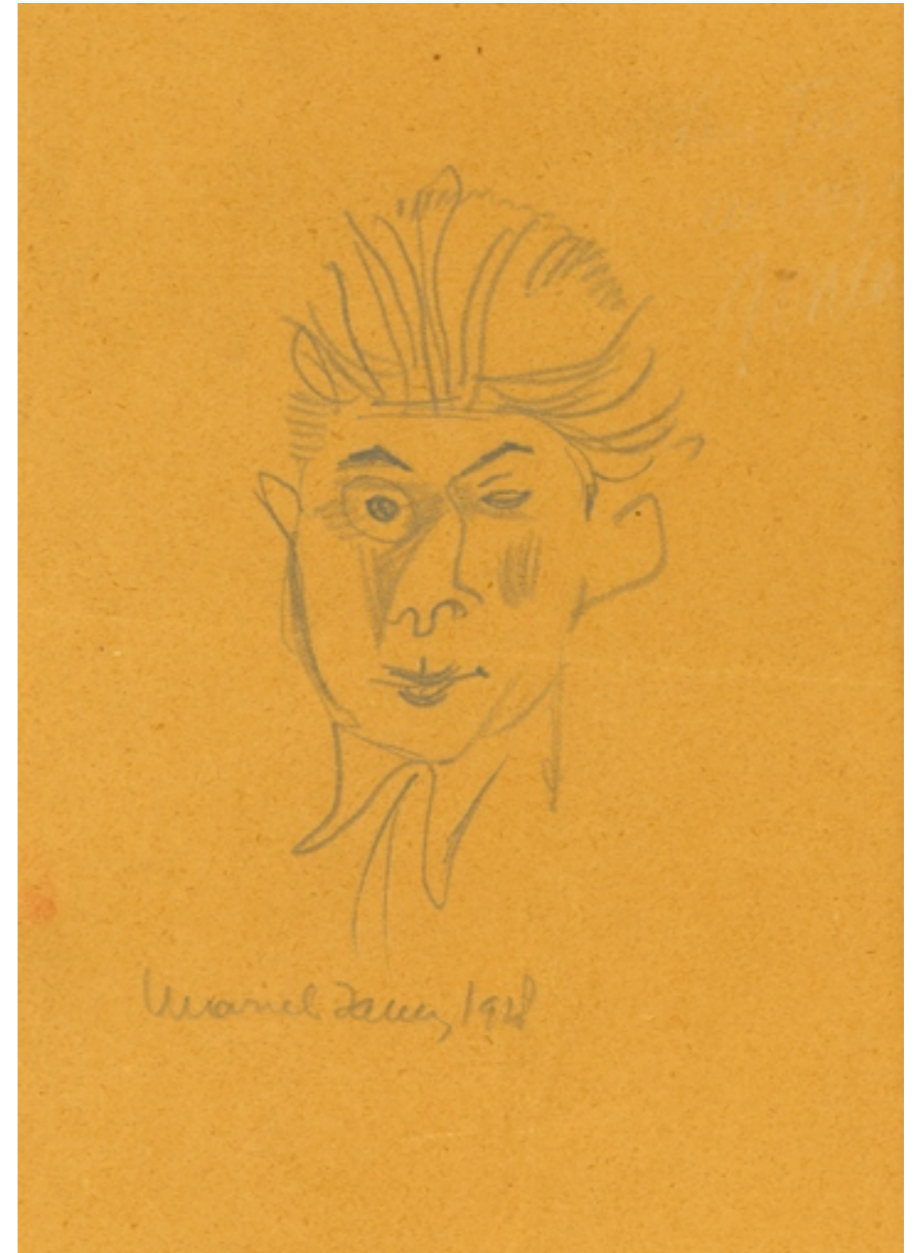
Nedatat

Nesemnnt

304 x 200 mm.

Col. Zărnescu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 9134



MARCEL IANCU

Scriitorul Ion Călugăru

1928

Creion

200x 152 mm.

Semnnt și datat, stînga, jos, în creion: Marcel Iancu, 1928

Col. Zărnescu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 9133



MARCEL IANCU
Arabi șezând
Peniță și creioane colorate
 Nedatat
 Nesemnat
 325 x 238 mm.
 Col. Lilly Grigorescu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 9021



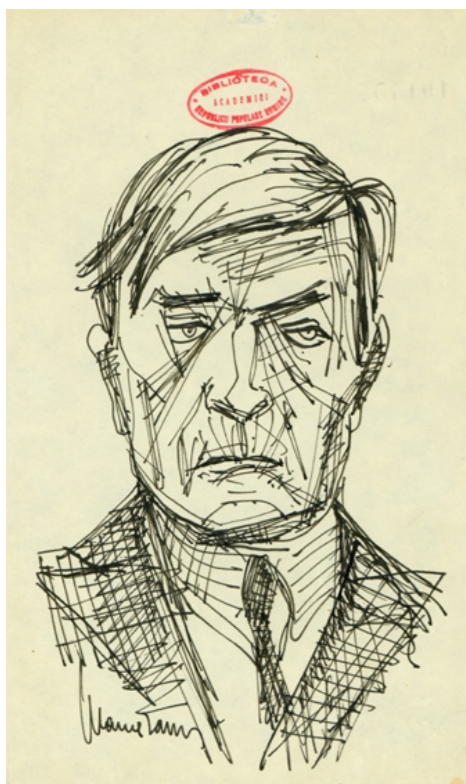
MARCEL IANCU
Scenă de stradă din Palestina
Peniță și creioane colorate
 Nedatat
 Nesemnat
 325 x 244 mm.
 Col. Lilly Grigorescu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 9024



MARCEL IANCU
Doi arabi călare pe măgăruși
Peniță și creioane colorate
 Nedatat
 Semnat dreapta jos în peniță
 264 x 204 mm.
 Col. Lilly Grigorescu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 9025



MARCEL IANCU
Șomeri în Cișmigiu
Peniță și creioane colorate
 Nesemnat
 Nedatat
 330 x 230 mm.
 Col. Laura Costin
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 9646



MARCEL IANCU

Scriitorul Liviu Rebreanu

Peniță

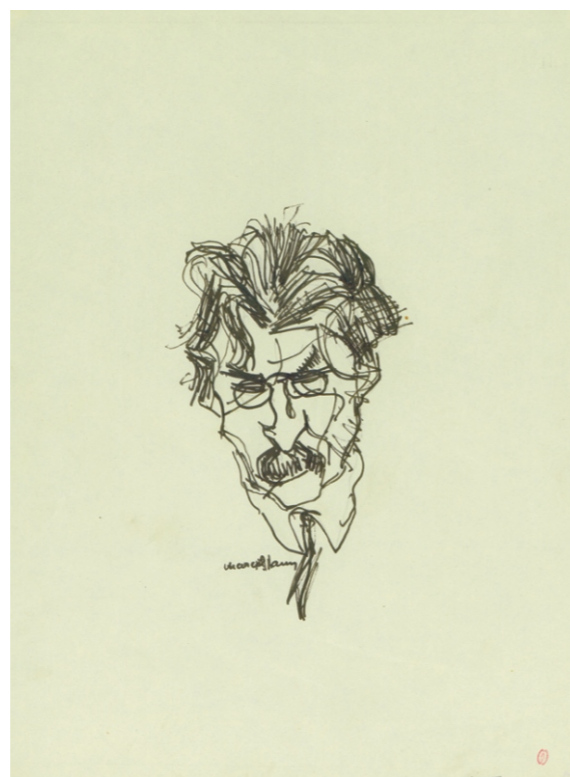
Nedat

Semnat stânga jos în peniță

204 x 135 mm.

Col. G. Oprescu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 10145



MARCEL IANCU

Boris Streimann (?)

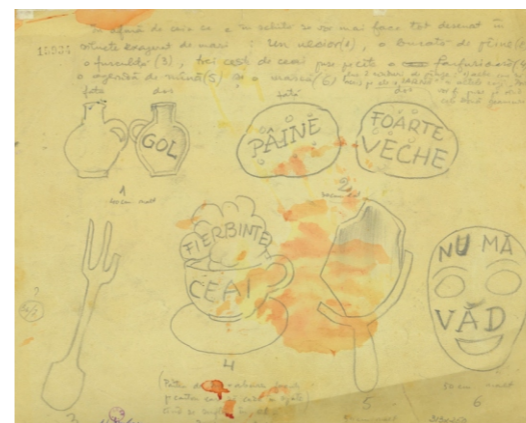
Peniță

Semnat stânga jos în peniță

Nedat

320 x 240 mm.

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 13316



Verso



Recto

MARCEL IANCU

Recto: « Pantalon »

Verso: Schițe

Creion, acuarelă și tuș

Verso: Creion

Nedat

Nesemnat

250 x 313 mm.

Inscripții în creion atât pe verso cât și pe recto

Col. N. Leovenu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15934



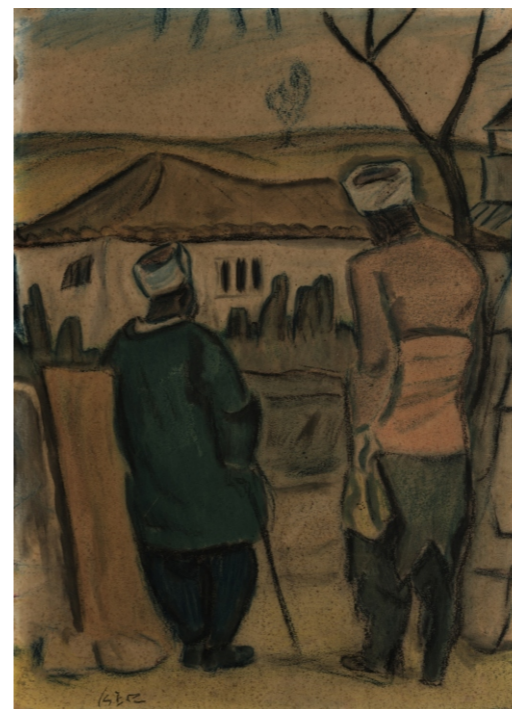
IOSIF ISER
Femei pe plajă
Peniță și guașă
 Nesemnat
 Nedatat
 243 x 317 mm
 Col. Gherțovici Ș.
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 4070



IOSIF ISER
Cimitir turcesc la Scutari
Acuarelă și guașă
 Semnat dreapta jos în peniță
 Nedatat
 310 x 470 mm
 Col. Eufrosina Ghermani
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 12024



IOSIF ISER
Ion Minulescu la masă
într-un local (caricatură)
Tuș și creioane colorate
 Semnat stânga jos în tuș
 Nedatat
 332 x 312 mm
 Col. Sescioreanu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 3448



Recto



Verso



IOSIF ISER
Bătrân evreu la rugăciune
Cărbune și estompă
 Semnat dreapta sus în carbune
 Datat stânga jos în creion: 1945
 288 x 228 mm
 Col. Iosif Iser
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 4507

IOSIF ISER
Doi turci în fața unei case
Verso: Schiță de portret
Pastel
 Verso: *laviu de tuș*
 Semnat stânga jos în cărbune
 Nedatat
 328 x 362 mm
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 4636



IOSIF ISER
La plajă
Peniță și acuarelă
 Semnat dreapta jos în peniță
 Nedatat
 272 x 307 mm
 Col. Iosif Iser
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 4506



IOSIF ISER
Într-un local – caricatură
Conte, cărbune și creioane colorate
 Semnat dreapta sus în cărbune
 Nedatat
 296 x 300 mm
 Col. Gherțovici Ș.
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 8188



Recto

HANS MATTIS-TEUTSCH
Compoziție.1922
Verso: Compoziție
Linogravură
 Semnat stânga jos în creion: MT
 Datat în creion stânga jos 1922
 331 x 250 mm
 Col. Hans Mattis-Teusch
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv.40854



Verso



HANS MATTIS-TEUTSCH
Compoziție.1920
Linogravură
 Semnat stânga jos în creion: MT
 Datat în creion stânga jos 1920
 Numerotat în creion dreapta jos: No 1
 332 x 250 mm
 Col. Hans Mattis-Teusch
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv.40851



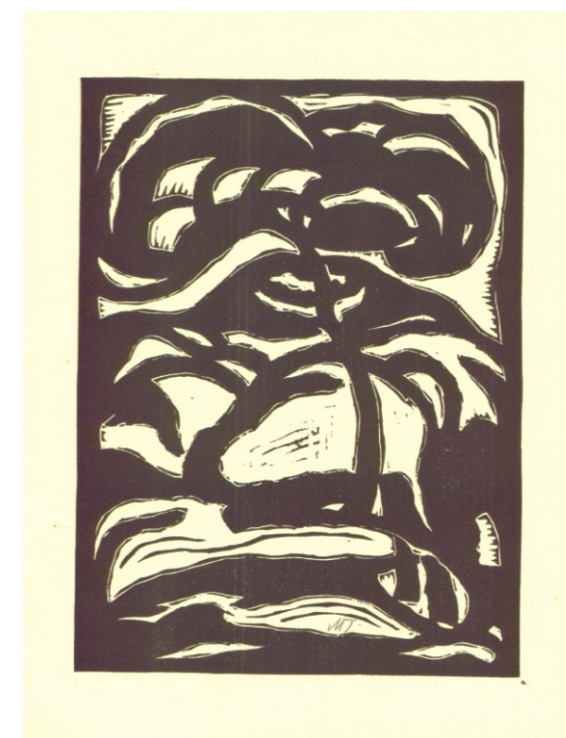
HANS MATTIS-TEUTSCH
Proiect pentru „Familia” [1919]
Creion conté pe hârtie gri
 Nesemnat, nedatat
 313 x 243 mm
 Col. Hans Mattis-Teusch
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15015



HANS MATTIS-TEUTSCH
Ritmuri [1919]
Linogravură
 Semnat dreapta jos în creion: MT
 Nedatat
 226 x 196 mm
 Col. Ștefan Baciu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 45530



HANS MATTIS-TEUTSCH
Desen pregătitor pentru o linogravură [1919]
Creion conté
 Nesemnat, nedatat
 310 x 238 mm
 Col. Hans Mattis-Teusch
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15014



HANS MATTIS-TEUTSCH
Compoziție [1917]
Linogravură
 Semnat în partea de jos a lucrării,
 în creion: MT
 Nedatat
 328 x 232 mm
 Col. Hans Mattis-Teusch
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 40841



HANS MATTIS-TEUTSCH

Compoziție

1919

Linogravură

Semnat și datat în stânga jos, în creion: MT, 1919

326 x 250 mm

Col. Hans Mattis-Teusch

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 40849

MAX HERMANN MAXY

Regizorul Petre Gusti

1921

Conté

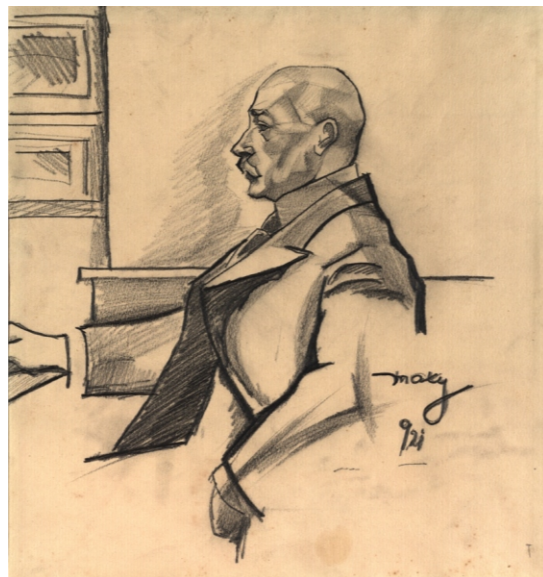
Semnat și datat dreapta jos

în cărbune: maxy, 921

320 x 298 mm.

Col. Ileana Spătaru

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 14856



MAX HERMANN MAXY

Proiect scenografic (Trupa din Vilna – actul I)

Creion, tuș și guașă

451 x 303 mm

Semnat dreapta jos în creion

Intitulat dreapta, jos, în creion: trupa din Vilna

Stânga, jos, în creion: Sabetay zenoi /actul I/în regia lui Bulov

Col. S. Racoviță

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 5843



MAX HERMANN MAXY
Proiect scenografic (Trupa din Vilna – actul II)

Creion, tuș și guașă

Semnat dreapta jos în creion

455 x 307 mm.

Intitulat dreapta, jos, în creion: trupa din Vilna
 Stânga, jos, în creion: Sabetay zenoi/actul II/în regia lui Bulov
 Col. S. Racoviță
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 5842



MAX HERMANN MAXY

Proiect scenografic (Trupa din Vilna – actul III)

Creion, tuș și guașă

Semnat dreapta jos în creion

453 x 308 mm.

Intitulat dreapta, jos, în creion: Actul III/trupa din Vilna
 Stânga, jos, în creion: Sabetay zensi /în regia lui Bulov
 Col. S. Racoviță
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 5841



MAX HERMANN MAXY
Colecționarul George Stratulat

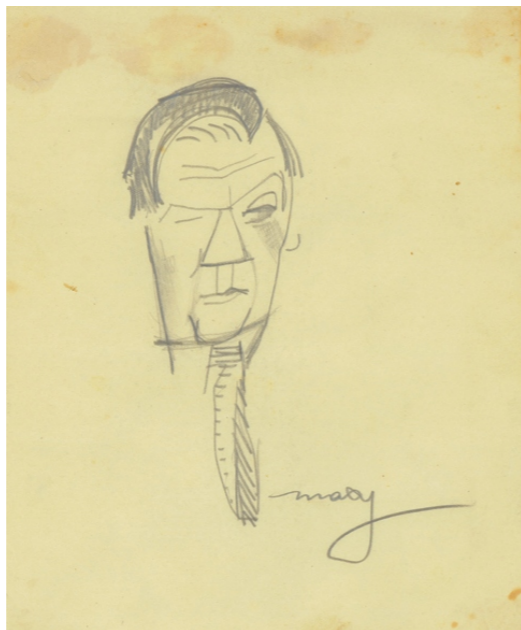
Creion

Semnat dreapta jos în creion

210 x 175 mm

Col. Nistor

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 16786



MAX HERMANN MAXY
Pictorul Sigmund Maur (Mohr)

1926

Creion și peniță

Semnat și datat stânga jos

în peniță: maxy, 926

230 x 146 mm.

Col. F. Feldman

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 18702



CORNELIU MICHĂILESCU

Ilustrație

Peniță și acuarelă

Nesemnat

Nedat

15 x 174 mm.

Col. Mihai Turcu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15310

CORNELIU MIHĂILESCU

Ilustrație

Peniță și acuarelă

Nesemnat

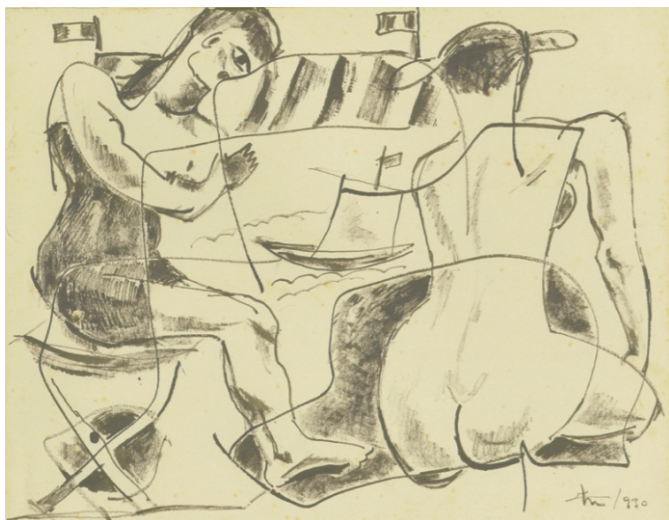
Nedat

143 x 105 mm.

Col. Mihai Turcu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15309





CORNELIU MICHĂILESCU

La țărmul mării

Tuș

Semnat și datat dreapta jos în tuș: 930

234 x 302 mm.

Col. R. Mihăilescu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 14865

CORNELIU MICHĂILESCU

Magii

1928

Peniță și tuș negru

Semnat și datat 1928

210 x 146 mm.

Col. R. Mihăilescu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 14863



CORNELIU MICHĂILESCU

Dansatoare

1930

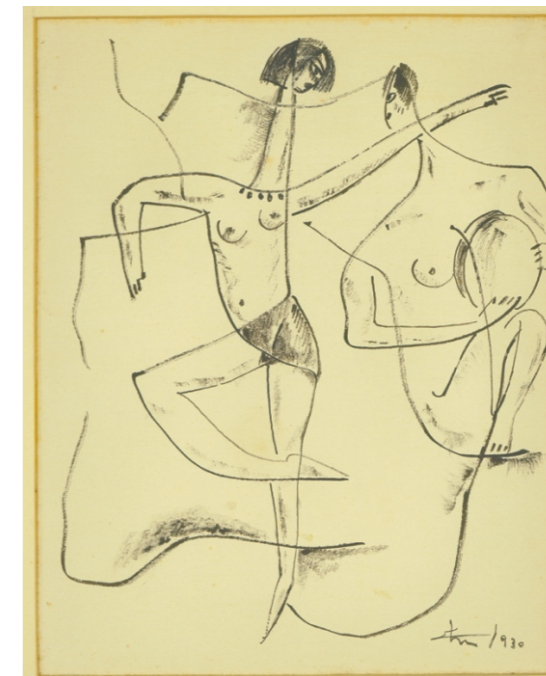
Tuș

Semnat și datat dreapta jos în tuș 1930

276 x 214 mm..

Col. R. Mihăilescu

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15018



CORNELIU MICHĂILESCU

Călugărițe

Tuș

Nesemnat

Nedatat

269 x 210 mm.

Col. R. Mihăilescu

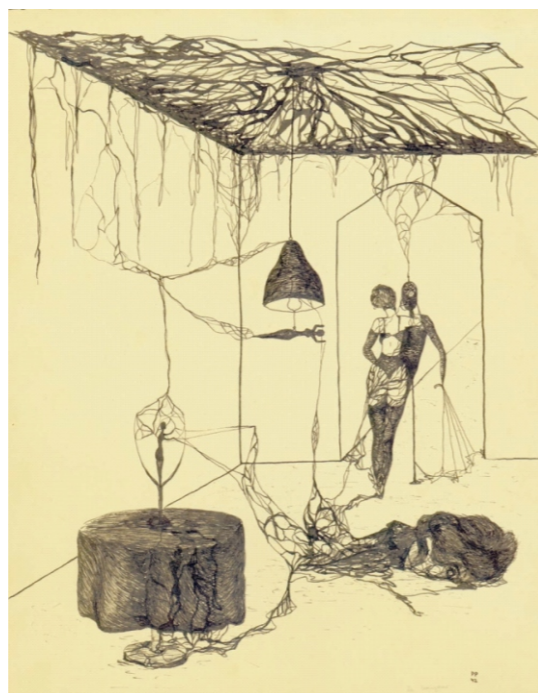
Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15017



PAUL PĂUN
La femme invisible. 1941
Peniță, tuș pe hârtie
 268 x 210 mm
 semnat, datat, dreapta, jos,
 în peniță și tuș negru: PP/ [19]41
 Alte inscripții: LIBRE
 B.A.R.inv. 32769



PAUL PĂUN
Le cafard. 1942
Peniță și tuș negru pe hârtie gălbuie
 274 x 210 mm
 semnat, datat, dreapta, jos,
 cu penița cu tuș negru: PP/[19]42
 inscripții: SUPPORTABLE
 B.A.R.inv.23771



PAUL PĂUN
Le bonjour. 1942
Peniță și tuș negru pe hârtie gălbuie
 274 x 210 mm
 semnat, datat, dreapta, jos: PP/[19]42
 B.A.R.inv. 23770



JULES PERAHIM
Caricatura unui scriitor
Litografie
 Semnat dreapta jos în în creion: Perahim
 Numerotat în creion în colțul stânga jos: 1/12
 503 x 350 mm.
 Col. Perahim
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 27504

JULES PERAHIM
Spune-mi cu cine te întâlnești
ca să-ti spun cine ești.

1958

Linogravură

Semnat și datat dreapta jos
 în creion: Perahim 1958

Numerotat în creion în colțul stânga jos: 12/20

Inscripție sub lucrare spre dreapta, în creion:

Spune-mi cu cine te întâlnești ca să-ti spun cine ești.

493 x 346 mm.

Col. Perahim

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 26965



JULES PERAHIM

Nu-i frumos ce-i frumos,
e frumos ce-mi place mie

1958

Linogravură

Semnat și datat dreapta jos
 în creion: Perahim 1958

Numerotat în creion
 în colțul stânga jos: 12/20

Inscripție sub lucrare spre dreapta,
 în creion: Nu-i frumos ce-i frumos,
 e frumos ce-mi place mie

492 x 345 mm.

Col. Perahim

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 26963



JULES PERAHIM

Câte capete atâtea păreri

1958

Linogravură

Semnat și datat dreapta jos
 în creion: Perahim 1958

Numerotat în creion

în colțul stânga jos: 12/20

Inscripție sub lucrare spre dreapta,
 în creion: Câte capete atâtea păreri

346 x 492 mm.

Col. Perahim

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 26959



JULES PERAHIM

Spiral

1931

Peniță în cerneală brună și laviu de tuș

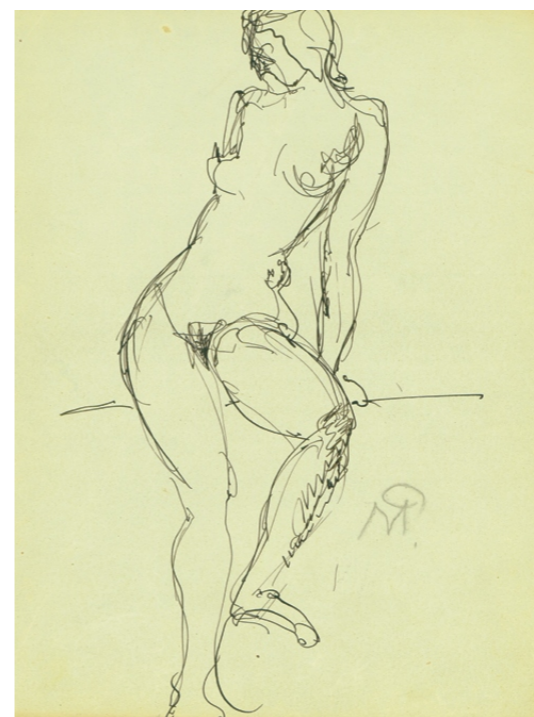
Semnat și datat dreapta jos

în peniță cu cerneală brună: J. Perahim, 7.931

174 x 120 mm.

Col. Constantin Bulat

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 11500



MILIȚA PETRAȘCU

Nud șezând privit din față

Peniță

Semnat pe latura dreaptă în creion: MP.

Nedatat

238 x 182 mm.

Col. Angela Storck

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 16456



MILIȚA PETRAȘCU

Nuduri de bărbat și de femeie

Peniță

Semnat pe latura dreaptă în creion: MP.

Nedatat

200 x 158 mm.

Col. Angela Storck

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 16728



IOSIF ROSS
Portretul lui Victor Eftimiu
Tuș și accente de guașă albă
 Semnat și datat stânga jos în tuș: I.Ross, 947
 145 x 154 mm
 Col. V. Eftimiu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 17215



IOSIF ROSS
Hitler (caricatură)
Creion, tuș și acuarelă
 Nesemnat
 Nedatat
 285 x 230 mm
 Col. V. Eftimiu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 17205



IOSIF ROSS
Hitler (caricatură)
Creion, tuș și acuarelă
 Nesemnat
 Nedatat
 250 x 228 mm
 Col. V. Eftimiu
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 17226



IOSIF ROSS
Regele Ferdinand și Nicolae Iorga
(caricatură)
Tuș
 Semnat stânga sus în tuș
 Nedatat
 317 x 247 mm.
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. 6518



MARGARETA STERIAN
Vas cu flori
 1961
Peniță și guașă
 Semnat și datat dreapta jos în peniță: Sterian, 61
 357 x 242 mm.
 Col. Margareta Sterian
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 11990

MARGARETA STERIAN

Peisaj la granița Poloniei

Peniță cu cerneală albastră și acuarelă

Semnat dreapta jos în peniță: Margareta Sterian

284 x 214 mm.

Col. Bulat

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 11501



MARGARETA STERIAN

Seara la Moși

1961

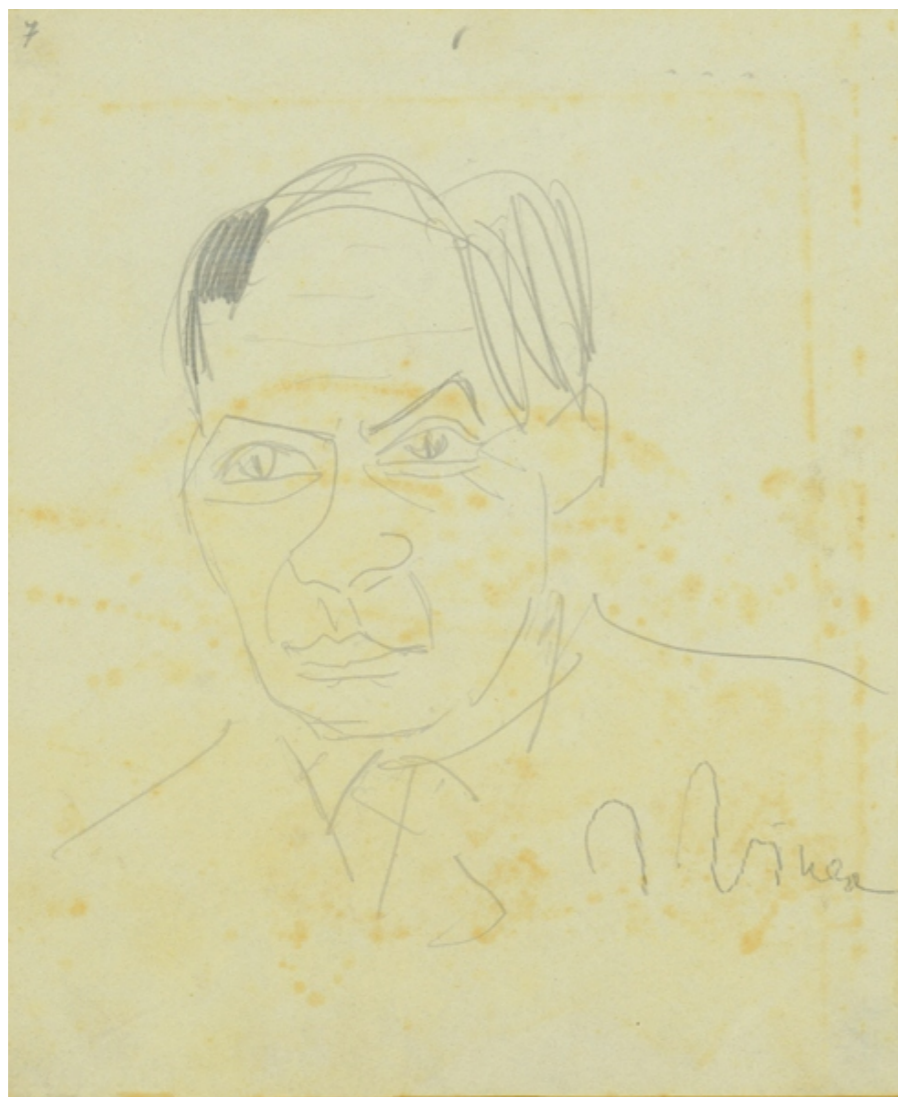
Peniță și guașă

Semnat și datat dreapta jos în peniță: Sterian, 61

208 x 286 mm.

Col. Margareta Sterian

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 11991



ION VINEA

Portret

Creion

Semnat dreapta jos în creion

Nedatat

210 x 175 mm

Col. Petre Nistor

Cabinetul de Stampe al B.A.R. 16785



LAZĂR ZIN

„Muntele Sf. Ana – Betleem”

1936

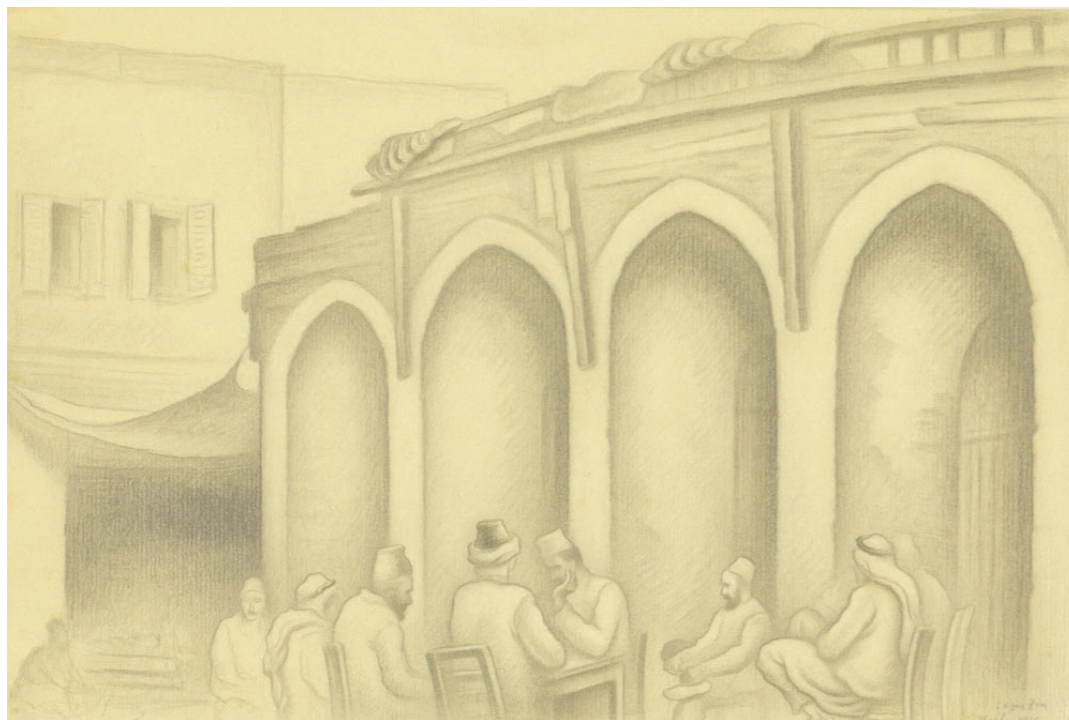
Creion și creioane colorate

Semnat, datat și localizat dreapta jos în creion: Mtele Sf. Ana – Betleem, 1936

150 x 255 mm.

Col. Lazăr Zin

Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15402



LAZĂR ZIN
Cafenea la Haifa
 1935
Creion
 Semnat, datat și localizat dreapta jos în creion : Haifa - 1935
 185 x 280 mm.
 Col. Lazăr Zin
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15396



LAZĂR ZIN
„Arab cu un copil pe măgaruș”
 1935
Creion și creioane colorate
 Semnat, datat și localizat dreapta jos în creion – Ierusalim, 1935
 112 x 120 mm.
 Col. Lazăr Zin
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15390



LAZĂR ZIN
„Arăboaică cu un măgaruș în piață”
 1935
Creion
 Semnat, datat și localizat dreapta jos în creion – Ierusalim, 1935
 110 x 120 mm.
 Col. Lazăr Zin
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15391



LAZĂR ZIN
„Cerșetor orb”
 1935
Creion
 Semnat, datat și localizat dreapta jos în creion – Ierusalim, 1935
 146 x 118 mm.
 Col. Lazăr Zin
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15393



LAZĂR ZIN
„Tip de arab”
Creion
 Nesemnat
 Nedatat
 136 x 114 mm.
 Col. Lazăr Zin
 Cabinetul de Stampe al B.A.R. inv. 15394

Grafica

Element definitoriu în avangarda românească

Cătălina Macovei

Biblioteca Academiei Române a prezentat în mai multe rânduri grafica reprezentativă a artiștilor din avangarda românească. Unul din aceste momente a fost anul 1993, când s-a primit o donație din partea poetului, eseistului, memorialistului, ziaristului și criticului de artă Ștefan Baciu (1918 – 1993). Acesta a avut legături de prietenie cu artiști importanți din America Latină, precum Francisco Amighetti, Jean Charlot, Alfredo Zalce, dar și cu nume reprezentative ale avangardei românești.

Cu ocazia acestei expoziții Cabinetul de stampe a expus lucrări de Marcel Iancu, Victor Brauner, Hans Mattis-Teutsch, Eugen Ionescu, Jean David, Jacques Herold, Lucia Dem. Bălăcescu, Michaela Eleutheriade, în general lucrări de grafică avangardistă, care completeau fondurile deja existente, colecționate prin donații și achiziții, de-a lungul mai multor ani.

Au urmat și alte evenimente ce au avut ca subiect avangarda românească, unde colecțiile Cabinetului de stampe au stat alături de capodopere din alte biblioteci și muzee.

Avangardismul "ca stare de spirit", cum îl definea Tristan Tzara, exista și în România dinainte de 1924, prin manifestările simbolist-moderniste (ale unui Iser, de exemplu), prin semnele pe care le dau Lascăr Vorel, Arthur Segal, Brâncuși, Cecilia Cuțescu Storck și prin literatura lui Urmuz, considerat un precursor al absurdului european.

„Avangarda românească nu făcuse decât să debuteze „ofical” în străinătate prin intermediul unui Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Mattis-Teutsch, M.H.Maxy, etc. și era așteptată „pregătită” acasă de alții ca Ion Vinea”¹

Grafica a fost pentru avangarda românească un element important. Revistele *Contimporanul*, *75 HP*, *Punct*, *Integral*, *Unu*, *Urmuz*, *Alge*, *Meridian* aveau paginile pline de desene ale artiștilor care se integrau într-una din doctrinele avangardiste.

Constructivismul, cu ecouri futuriste, a fost prima doctrină avangardistă, care s-a format în jurul grupării *Contimporanul* (1922 – 1932), dirijată de Ion Vinea și Marcel Iancu, și a altor publicații subordonate, ca *75 HP*, *Punct*, etc., mai târziu, urmându-i un alt moment al grupării *Integral* (1925 – 1928), condusă de M. H. Maxy.

Publicațiile sunt pline de portrete constructiviste, desenate în tuș, de Marcel Iancu, M. H. Maxy, Corneliu Michăilescu și de lucrări ale artiștilor care gravitau în jurul acestor orientări.

Grafica spectaculoasă a revistelor avangardiste însoțea texte-manifest, ale lui Ion Vinea, Ilarie Voronca, Sașa Pană, prin care se exprima „visul utopic al avangardei de a extinde revoluția din planul estetic în cel social politic”.²

Dorința participanților la publicațiile avangardiste, era să reunească toți artiștii și scriitorii interesați de noile forme de artă, negând și ridiculizând arta oficială.

¹ Andrei Pintilie, *Considerații asupra mișcării de avangardă în plastica românească*, în București anii 1920 – 1940. Între avangardă și modernism, București, 1944, p. 27.

¹ idem, pag. 29.

În *Contimporanul* din 1923 Vinea scria: „un desen, o gravură, un tablou nu trebuie să reprezinte papiote de ață, nuduri, balerine, măgari, peisaje, sfinți”, pentru el subiectul nu conta.

Interesante ilustrații vor îmbogăți cărțile publicate de scriitorii avangardiști, printre care - Geo Bogza, Gherasim Luca, Gelu Naum, Tristan Tzara, Urmuz, B. Fundoianu, F.Brunea-Fox, Ion Călugăru, etc.

Desenele în alb-negru, reprezentând portrete ale personalităților culturale, sunt un elogiu adus formelor simple, lineare, care construiesc imagini-simbol, cu conotații în viața modernă. În această privință portretele lui Maxy, care se revendică de la expresionism, sintetizează tendințe diverse, într-un amestec de cubism, constructivism, suprarealism, într-o poetică personală, cu o linie fermă, adâncă, dar cu o coloratură barocă.

În acest periplu în alb-negru se încadrează și desenele Miliței Petrașcu, cea care se întorcea în țară chiar în 1924, an marcant pentru avangarda românească, când are loc Marea Expoziție Internațională organizată de avangardiști în sala Sindicatului artelor frumoase, între ai cărei participanți se regăseau Jean Arp, Paul Klee, Brâncuși, Kurt Schwitters, Hans Richter, Arthur Segal, Wiking Eggeling, Moholy Naghy, Lajos Kassak, Militza Petrașcu, Marcel Iancu, Victor Brauner, M. H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch.

Nudurile realizate de artistă prin 1928-29, sunt armonioase și echilibrate, redând prin linie senzația de vibrație, de plinătate a volumelor și mai ales de expresivitate a trupului. Sculptorița considera că desenul stă la baza sculpturii, de aceea ea umple caiete întregi cu schițe de nuduri, capete de expresie, desene animaliere, vădind o deosebită preocupare pentru valorație, dar și pentru compoziție.

O altă reprezentantă a mișcării feministe în artă, atrasă de mișcarea de avangardă, este Nina Arbore. Ca urmare, între 1926-1927 profesează la Academia de Arte Decorative întemeiată de Maxy și A. Vespremie, iar între 1934 – 1936 colaborează la revista de stânga *Cuvântul Liber*, alături de Marcel Iancu, Victor Brauner, M. H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch, I. Anestin, Risa Propst Kreid și alții.

Pentru artistă, desenul și gravura au constituit genuri autonome, cu o semnificație proprie. Faptul că s-a format ca gravor în Germania și Franța a însemnat și pentru ea ca și pentru ceilalți artiști români asumarea unor direcții stilistice ce reflectau ecourile gravurii expresionismului german, ale „Secessionismul” și „Art Deco-ului”.

În xilogravurile ei, Nina Arbore se inspiră din icoanele medievale românești, profesează o viziune sintetică, prin folosirea unei linii simple și armonioase, a unui tip de primitivism, într-o tratare de inspirație mistică.

Xilogravurile colorate *Zorele*, *Cactuși* din 1933, se apropie de tipul japonez al hai-ku-urilor.

Portretul tatălui ei, din 1933-1935, lucrat în gravura cu acul, este colțuros și ascetic, cu o linie simplificată, dar tensionată. Tehnica i-a dat posibilitatea să fructifice la maximum finețea liniei și încerneluirea catifelată. Gravura are un aspect net, nuanțat, cu negruri adânci. Este chintesenta portretului unui luptător pentru idei.¹

Nina Arbore era un artist rafinat, care trăgea planșele doar în 15-20 de exemplare, cu cerneluri colorate, iar din respect pentru muncă le semna și numerota.

¹ Gheorghe Vida, *Nina Arbore*, din ciclul *Maestri basarabeni ai secolului XX*, Ed. ARC, Chișinău, 2004, pp., 23-29.

Remarcabilă este și opera grafică a femeilor care au făcut parte din *Asociația femeilor pictori și sculptori*: Lucia Dem. Bălăcescu, Olga Greceanu și Cecilia Cutzescu Storck. Artiștele au fost apropiate de mișcările de avangardă, au ilustrat volume ale poezilor și scriitorilor avangardiști, publicând alături de aceștia și texte memorabile.

Dintre pictorii care se alătură grupării de avangardă „Arta nouă”, în 1932, Margareta Sterian rămâne în mod constant atrasă de acest fenomen, participând la toate expozițiile sale reprezentative ale avangardei.

În lucrările ei, atât în grafică, cât și în pictura de sorginte suprarealistă, se observă o notă de inedit ingenios, o joacă stranie, o lume interioară pură.

Din categoria „genurilor mici”, cum au fost denumite la un moment dat desenul, acuarela și gravura, fac parte și desenele lui Jean David, abile din punct de vedere tehnic, revelând însă o lume bizară, plină de fantezii, vermiculară și obsedantă. Desenele sale suprarealiste au apărut în revista „unu” sau au ilustrat volumele unui Sașa Pană și ale altor avangardiști, stârnind comentarii critice din partea celor care negau doctrinele avangardei.

Tot din grupul suprarealist „unu”, publicând desene în revista cu același titlu și în „Alge”, face parte Jacques Hérold, de la care, însă, nu ne-au parvenit decât câteva desene din 1968, prin urmare după plecarea sa din țară și reunirea cu grupurile suprarealiștilor francezi. Desenele lui ascund sub fațeta unui tip de decorativism, sugestii poetice și filozofice.

Un loc aparte îl ocupă grafica lui Marcel Iancu, desenul colorat, colajul și cromolitografiile.

Marcel Iancu a fost unul dintre cei mai angajați artiști ai doctrinelor avangardei; el și-a însușit la început unele convenții expresioniste utopice din jurul „Neue Jugend”, pentru ca apoi să facă parte din gruparea „Contimporanului”, care ținea legătura cu cercurile avangardei germane, din jurul revistei *Der Sturm*. „Cu acesta[Herwerth Walden], câțiva dintre alcătuitoarii grupului de la *Contimporanul* (pictorii Marcel Iancu, Mattis-Teutsch, M. H. Maxy) întrețineau vechi relații amicale; el le reprodușese în *Der Sturm* gravuri și desene...”¹

În grafica lui Marcel Iancu se observă tendința desprinderii de fenomenul expresionist, pe care grafica românească îl asimilase. El accentuează incisivitatea liniilor, se joacă cu redarea accentelor, tinde către organizarea formelor.

Litografiile colorate inrate în colecțiile Cabinetului de Stampe prin donația Ștefan Baci, cu dedicații către acesta sau către pictorița și scriitoarea Mira Baci, căreia chiar îi creionează portretul în creion și tuș, sunt un remember al perioadei în care cocheta cu mișcarea *Dada*, al textelor lui Tzara și poemului „Povestiri bizare”, scris de Urmuz.

Algazi și Grummer, Stamate și Pálnia, Dragomir și Cotadi sunt chiar personaje imaginate de Urmuz. Litografiile se încadrează din punct de vedere stilistic reliefurilor abstracte în ghips colorat din anii 1916- 1917, legate de perioada exploziei dadaiste de la Cabaretul Voltaire și de cea imediat următoare, când artistul produce compoziții grafice abstracte, în spirit constructivist, având ca scop atingerea „esenței expresiei pure”.²

¹ Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute: expresioniștii*, București, Ed. Eminescu, 1980, p. 389.

² Marcel Iancu, „Integral”, 1 martie 1925.

Un exemplu semnificativ pentru modul în care artiștii avangardei doreau să creeze împreună, „să lucreze și să progreseze în grup” la schimbarea lumii actuale, este colajul intitulat „*La Fabulation DADA*”, plin de frânturi literare, de idei manifeste, de forme de revoltă împotriva unei societăți care, după cum spuneau, „nu are nevoie de noi”.

Alături de lucrările lui Marcel Iancu putem vorbi de desenele lui Corneliu Michăilescu și de desenele și linogravurile lui Hans Mattis-Teutsch.

Din creația lui Corneliu Michăilescu, Cabinetul de stampe nu posedă lucrări reprezentative pentru creația de deplină maturitate, ci doar mici schițe pentru ilustrația de carte sau decorațiuni pe care artistul le crease în perioada atelierului „Integral” și a Academiei Artelor Decorative. Desenele se înscriu în caracterul cubisto-constructivist din prima fază de creație, când încă nu îl bântuiau fanteziile suprarealiste apărute după ce artistul începuse să ia mescalină.

În ceea ce-l privește pe Mattis-Teutsch, beneficiem de existența unor xilogravuri și linogravuri reprezentative pentru diferitele etape ale creației sale.

În lucrările lui Mattis Teutsch predomină câteva repere recognoscibile, cum ar fi copacul - cu aceeași conotație pe care o au la Franz Marc „caii”, cea de reper compozițional sau familia - în centrul lucrării aflându-se un personaj curbat, ce pare să-și protejeze vlăstarele.

Cel mai elocvent expresionist pare să fie artistul în ciclul său de linogravuri, unde contrastul alb-negrul este nobil, nu se observă nici urmă de trudă sau migală, compoziția este clară și exactă, suprafețele fixează contururi generoase, simplificate până la esență, aflate într-un echilibru perfect.

Chiar și în alb-negru, Mattis Teutsch dovedește un bogat simț plastic, diferitele „variante” ale unor lucrări cu aceeași temă fiind, în fapt, doar „rezolvări” ale acestora.

În alte lucrări se stabilește un raport între formele convexe și cele concave, iar în ciclul *Florile sufletești* construirea formelor duce cu gândul la estetica serialismului muzical.

„Pe nesimțite, conturul unui nud trece parcă în carnea unui arbore în furtună, tabloul trăind faza în care imaginea figurativă și reprezentarea esențială, nonfigurativă, coexistă cu vocea omenească și instrumentele re acordate parcă în muzica lui Schönberg.”¹

Un loc aparte în contextul graficii de avangardă îl ocupă grafica lui Iosef Iser și mai ales desenul.

Expunând încă din 1909 alături de Forain și Galanis, profund îndrăgostit de Toulouse Lautrec, asimilând lecția lui Derain, Iser va trece prin mai multe etape de evoluție artistică.

Pentru avangardiști, Iser este considerat un precursor. S-a vorbit de simbolismul său, de virtuozitatea desenatorului în cazul portretelor șarjate, a compozițiilor cu scene de gen elaborate după tiparul lautrecian, de „paginarea cinetică, cu utilizarea diagonalelor și segmentarea figurilor ce ies ori intră în cadru, efectul decorativ al creionării siluetei...”,² însă demersul său a fost perfect convergent cu marile curente ale artei europene.

¹ Mattis-Teutsch. Expoziție retrospectivă, Oficiul pentru organizarea Expozițiilor de artă, București, Sala Dalles, iulie 1971.

² Paraschiva Glauber Pojar, „Iser”, în: Iser. Expoziție retrospectivă, București, 1983, p.15.

În contact cu arta lui Derain, Iser este atras de fauvism, de expresivitatea cromatică a plajelor schițate la St. Malo, unde folosește aceeași linie jucăușă și colorată pe care o remarcăm la R.Dufy. Câteva din desenele sale poartă semnele stilistice ale Secessionului münchenez; și tot datorită apropierei de Derain, Iser se întoarce spre forme clasicizante.

Viziunea lui Iser nu este o simplă reacție senzorială în fața naturii, ci o contemplare ordonată, o reconstruire prin metode constructiviste, trecută prin prisma expresionismului.

În desenele și acuarelele sale, se observă plasticitatea figurilor, modelate și arhitectonic ordonate, trupurile redade sculptural, cu o tendință spre monumental specifică artelor modernismului. Liniile sunt simplificate, întreaga sa concepție bazându-se pe elogierea desenului. După cum se exprima el însuși, este vorba de „o inteligență a liniilor”,¹ acea linie sigură și concisă dar, în același timp, îndrăzneată, arcuind formele sau dăltuindu-le, creând adâncime într-o formă ce simplifică însă contururile naturii.

„Desenul lui [Iser] este întotdeauna o asemenea potențată redare a naturii. Realitatea intră uneori în el deformată.”² Poate de aici și încercările de a se supune unei rigori cubiste ce îi pune în valoare talentul de desenator.

Portretele sale de țărani din Argeș sau din Dobrogea par a fi sculptate cu dalta într-un masiv granitic și au o forță ce acumulează energii primare, subsumându-se, în același timp, unei identități colective.³

Compozițiile de acest tip dovedesc înclinația sa spre formele decorativ-monumentale, fiind concepute într-o sintaxă post-cezanniană, într-o geometrie riguros organizată, cu o vizibilă înclinație spre echilibrul renascentist.

Studiind desenele și gravurile sale observăm o anume trăire cu valoare de simbol a personajelor tipizate, cufundate într-o trăire magică, dincolo de aparența sinelui, „vehiculând metafora forței primare copleșită de starea de vis.”⁴

Grafica lui Iser este atât de complexă, îl reprezintă în toate valențele sale creatoare, conturează toate etapele doctrinelor artistice pe care artistul și le-a asumat, încât de multe ori artistul este definit prin desenul sau gravura sa, în detrimentul picturii.

Grafica este pentru avangarda românească un instrument cu care își poate face cunoscute concepțiile social-politice și artistice; ea este interesantă și variată, de la ilustrațiile de presă, ce se încadrau în tendința epocii de critică socială și politică, de ridiculizare a societății (de aici șarjarea caricaturală), până la ilustrația de carte ce se folosește de metoda construcțiilor unitare text-imagine ca un tot cu conotații absconse, sau la grafica originală, cu aceeași valoare plastică și conceptuală ca a tuturor celorlalte genuri „majore” ale artei.

Poate de aceea anumiți artiști s-au exprimat în grafică mai profund, conferind acestui gen un statut special și o autonomie specifică fenomenului modernist.

Faptul că și acum opere de grafică ale artiștilor avangardei românești sau străine nu-și găsesc locul meritat în colecțiile noastre dovedește că acest fenomen nu este pe deplin asimilat și înțeles în toate valențele lui.

¹ Al. Busuioceanu, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1980, Iser, p. 54.

² Idem.

³ Ioana Vlasiu, *Anii '20 tradiția și pictura românească*, Ed. Meridiane, București, 2000, p.101.

⁴ Paraschiva Glauber Pojar, idem, p.49.

Sponsori:

