

R—A

4	EDITORIAL Magda Cârnelci
6	CERCETÂND AVANGARDA
8	Celebrând avangarda. Cercetând avangarda Igor Mocanu
12	Art Safari București, mereu în avangardă Ioana Ciocan
16	Dada în România și spiritul avangardei Raya Zommer-Tal
20	Identidada Dan Gulea
26	Dadaismul eclectic Tom Sandqvist
42	Nihilismul nietzschean și arta avangardistă Mihaela Pop
48	Dadaismul ca avangardă (neo) kynică Cristian Iftode
54	Filmul dada ca psihotraumă Mircea Valeriu Deaca
62	Inima în gaz. Dada sex - de spălat mintea șchioapă Dan Victor
66	Medi s-a reîntâlnit cu avangardiștii Luiza Barcan
68	Arhitectura modernistă și avangarda românească Aleca Bunescu
74	Marcel Iancu - arhitectul dadaist Doina Anghel
80	Spiritul dada și suprarealist în opera lui Perahim Maria Vanci-Perahim
98	Dadaglobe Reconstructed Veronica Kirchner
102	Catherine Hug Roxana Gibescu

Sumar

108	„Dada în turneu” Adrian Notz
112	Muzeul Janco Dada din Ein Hod Raya Zommer-Tal
116	Arhiva Internațională Dada a Universității din Iowa Timothy Shipe
120	Dada Roots Radu Stern
122	PORTOFOLII
123	Liviu Russu Adrian Guță
126	Viorel Cosor Ciprian Radovan
128	Katja Lee Eliad. perFORM Valentina Iancu
132	Serghei Chiviriga Igor Mocanu
138	EXPOZIȚII ÎN ROMÂNIA
139	Ioan Horvath Bugnariu. Litho Maria Zintz
142	AES+F Octav Avramescu
148	Performativitatea în arta contemporană sau răsul la conservă Corina Ilea
152	Mnemosyne Alexandru Polgár
160	Expoziții ale „Ziarului Neconvențional” Raluca Băloiu
163	Nedelcu, Zărnescu, Chiuaru Magda Cârnelci
166	Alexandru Micloș. Dreadful thread-full Igor Mocanu
168	Micropolis. Sărbătoare și arheologii Kata Ungvári-Zrínyi
172	Shrinking Cities in România.

#26-27

	Inventarierea orașelor în declin Alexandra Manole
174	Albano Morandi. Manifesto per un dadaismo ludico lirico Igor Mocanu
176	O invitație semnată Costa-Foru Andreea Grecu
178	EXPOZIȚII ÎN STRĂINĂTATE
180	Vienna Design Week. A festival with living room Denise Parizek
182	Mad About Surrealism Timea Andrea Lelik
184	Je doute, donc je suis Andreea Grecu
186	Daniel Spoerri. Opera de artă deschisă Veronica Kirchner
188	Georgia O’Keeffe. Munți, cranii și flori Mihaela Varzari
190	Totul este artă Andra Chițimuş
193	RECENZII
194	Prin gaura cheii: Ion Grigorescu, From static oblivion Elenora Farina
196	Sorin Dumitrescu. Metanoia sau Peștele peste poartă Magda Cârnelci
198	Mai mult ca abstractul Ioana Vlasiu
201	„Trei” Ioana Marinescu
202	INFO ART
216	COLABORATORI

R—A

4	EDITORIAL Magda Cârnelci
6	RESEARCHING THE AVANT-GARDE
9	Celebrating the Avant-Garde. Researching the Avant-Garde Igor Mocanu
15	Art Safari Bucharest, always in the Avant-Garde Ioana Ciocan
17	Romanian Dada and the Spirit of the Avant-Garde Raya Zommer-Tal
20	Identidada Dan Gulea
27	Eclectic Dada Tom Sandqvist
43	Nietzschean nihilism and avant-garde art Mihaela Pop
49	Dada as (neo-)kynic avant-garde Cristian Iftode
55	Dada film as pshycho-trauma Mircea Valeriu Deaca
63	Heart in gas. Dada sex - for washing the limping mind Dan Victor
65	Medi Met Again The Avant-Garde Artists Luiza Barcan
69	Modernist Architecture and Romanian Avant-Garde Aleca Bunescu
75	Marcel Iancu - the Dada Architect Doina Anghel
81	The Dada and Surrealist spirit in the art of Jules Perahim Maria Vanci-Perahim
99	Dadaglobe Reconstructed Veronica Kirchner
103	Catherine Hug Roxana Gibescu

Contents

109	“Dada on Tour” Adrian Notz
113	Muzeul Janco Dada in Ein Hod Raya Zommer-Tal
117	International Dada Archive at the University of Iowa Timothy Shipe
121	Dada Roots Radu Stern
122	PORTFOLIOS
123	Liviu Russu Adrian Guță
127	Viorel Cosor Ciprian Radovan
129	Katja Lee Eliad. perFORM Valentina Iancu
133	Serghei Chiviriga Igor Mocanu
138	EXHIBITIONS IN ROMANIA
139	Ioan Horvath Bugnariu. Litho Maria Zintz
142	AES+F Octav Avramescu
149	Performativity in contemporary art, or canned laughter Corina Ilea
153	Mnemosyne Alexandru Polgár
161	The Unconventional Newspaper Exhibitions Raluca Băloiu
163	Nedelcu, Zărnescu, Chiuaru Magda Cârnelci
167	Alexandru Micloș Igor Mocanu
169	Micropolis. Holiday and archaeologies Kata Ungvári-Zrínyi
173	Shrinking Cities in Romania Alexandra Manole

#26-27

175	Albano Morandi. Manifesto per un dadaismo ludico lirico Igor Mocanu
177	An invitation signed by Costa-Foru Andreea Grecu
178	EXHIBITIONS ABROAD
181	Vienna Design Week. A festival with living room Denise Parizek
183	Mad About Surrealism Timea Andrea Lelik
185	Je doute, donc je suis Andreea Grecu
187	Daniel Spoerri. The open work of art Veronica Kirchner
189	Georgia O’Keeffe. Mountains, skulls and flowers Mihaela Varzari
191	All Is Full of Art Andra Chițimuş
193	REVIEWS
195	Through the spy hole: Ion Grigorescu’s From static oblivion Elenora Farina
197	Sorin Dumitrescu. Metanoia or the Fish over the Gate Magda Cârnelci
199	More Than Abstract Ioana Vlasiu
201	“Three” Ioana Marinescu
202	INFO ART
217	CONTRIBUTORS

Dada la o sută de ani

Magda Cârnelci

La o sută de ani de la iruperea lui la Zürich, mai este dadaismul un subiect actual și fierbinte pentru o revistă de arte vizuale strict contemporane ca ARTA? Mai este dadaismul o stare de spirit explozivă și radicală valabilă sau un curent artistic în continuare productiv? Ei bine, da. Da, Da. DaDa. Repus în discuție de centenarul de anul trecut, celebrat în lumea românească printr-o expoziție de amploare din cadrul Pavilionului de Artă Art Safari de la București, dar celebrat, de fapt, în toată lumea, dadaismul rămâne un ferment deranjant și incontornabil al artei moderne a secolului XX. Dosarul acestui număr din ARTA, coordonat de istoricul de artă și curatorul Igor Mocanu, reia și demonstrează – cu ajutorul unor specialiști de renume din România și din străinătate – câteva teze importante. Întâi, faptul că dadaismul a constituit un element declanșator pentru multe curente vizuale avangardiste importante, pre- și postbelice, de la suprarealism la Fluxus, lettrism, situaționism, happening,

Neo-Dada și altele. Apoi, apartenența multor artiști avangardiști, deci și dadaști, la „internaționala culturală” a iudaismului european, marcat de o logică sincretică și integralizantă, mai ales în partea centrală și estică a continentului. Apoi, faptul că Dada a fost și rămâne – poate mai mult decât vrem să credem – un ingredient definitoriu pentru identitatea culturală românească modernă și postmodernă. De unde, importanța elementului românesc – prin Tristan Tzara, Marcel Iancu și ceilalți doi frați ai săi, Iuliu și George, Arthur Segal și alții – în câmpul studiilor academice internaționale dedicate acestui curent. În fine, dosarul acestui număr din ARTA reușește să demonstreze cu brio – prin prelungirile în arta tinerilor artiști vizuali români și străini – că Dada păstrează în continuare o fertilitate creativă excepțională care, în ciuda celor o sută de ani, nu se va epuiza prea curând, pentru că în el e ascunsă o posibilitate indefinită de evoluție prin insubordonare și contradicție.

Hundred year-old Dada

Magda Cârnelci

One hundred years after its outbreak in Zürich, is Dada still a hot up to date topic for a strictly contemporary visual arts magazine like ARTA? Is Dada still a viable combustible, radical state of mind or a still-productive artistic movement? Well, yes, da. Da, da. DaDa. Re-discussed with last year's centenary, celebrated on the Romanian scene with an ample exhibition at Art Safari Bucharest, but celebrated in fact all around the world, dada remains a provocative and stubborn catalyst of 20th century modern art. This issue's special section, coordinated by art historian and curator Igor Mocanu, retackles and demonstrates – with the help of renowned specialists from Romania and abroad – a few important theses. Firstly, that Dada represented a trigger for many important visual avant-garde movements, both pre- and post-war, from surrealism to Fluxus, Lettrism, Situationism, happening, Neo-Dada, and others. Then, the belonging of many avant-garde artists, Dadaists included, to the “cultural

international” of European Judaism, marked by a syncretic, internalizing logic, especially in the central and eastern parts of the continent. Then there's the fact that Dada was and remains – perhaps more than we'd like to admit – a defining ingredient for both modern and postmodern Romanian cultural identity. Herein lies the importance of the Romanian component – through Tristan Tzara, Marcel Iancu and his two brothers, Iuliu and George, Arthur Segal, and others – in the field of international academic studies dedicated to the movement. Finally, this issue manages to prove beyond doubt – through the influence in the art of young Romanian and foreign visual artists – that Dada still emanates an exceptional creative fertility which, in spite of a hundred years, will not deplete too soon, because in it lies the indefinite possibility of evolution through insubordination and contradiction.

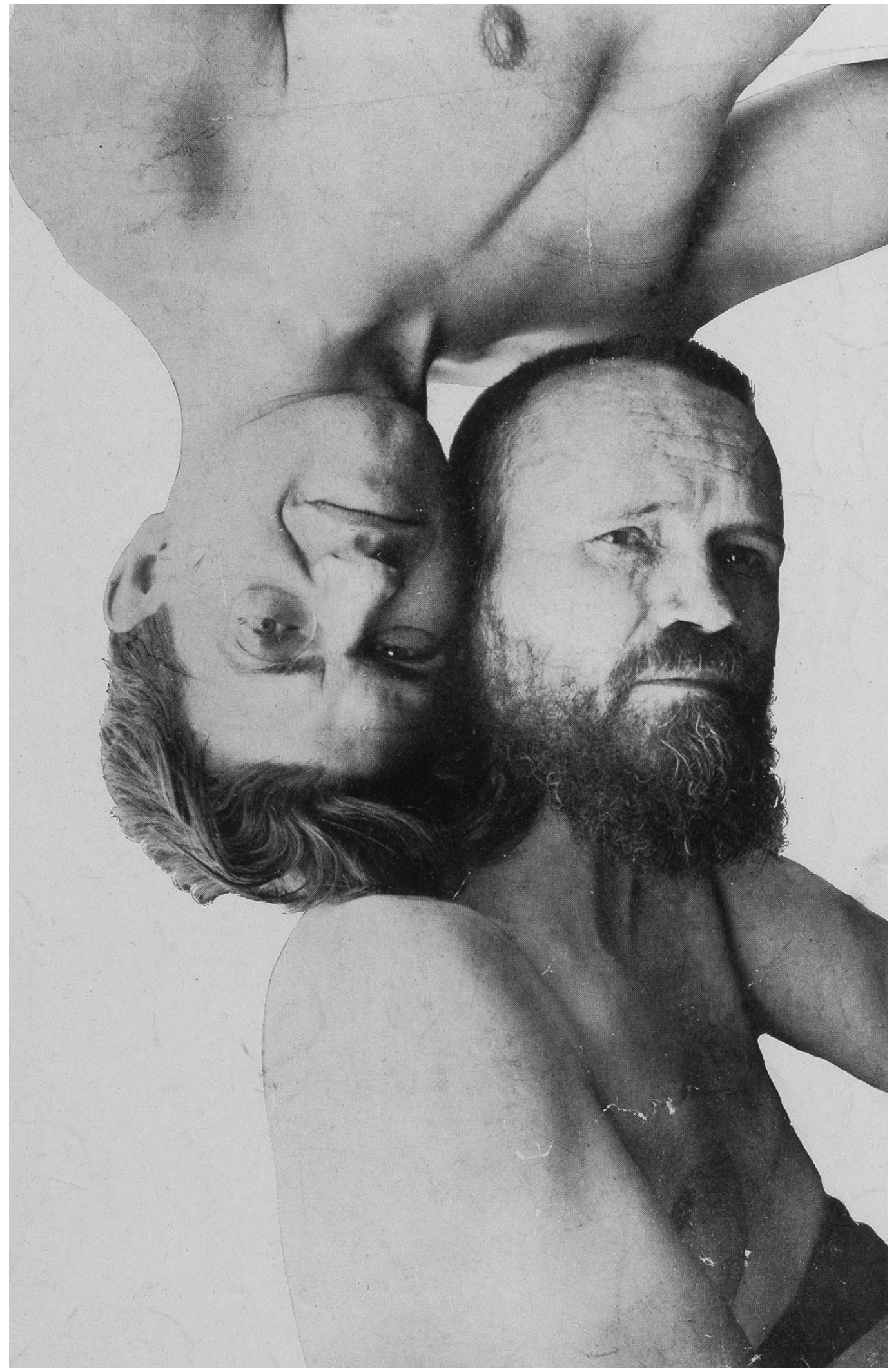
Translated from Romanian by Rareș Grozea.

CERCETÂND AVANGARDA

RESEARCHING THE AVANT-GARDE

Curator dosar Igor Mocanu

Dossier curated by Igor Mocanu



Double portrait of Johannes Baader and Raoul Hausmann (for Dadaco), 1919, Halftone print of a photomontage, 25.4 x 15.8 cm, Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung (Gr. Inv. 1980/89).

Double portrait of Johannes Baader and Raoul Hausmann (for Dadaco), 1919, Halftone print of a photomontage, 25.4 x 15.8 cm, Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung (Gr. Inv. 1980/89).

DADA

Celebrând avangarda, cercetând avangarda

Igor Mocanu

Contrar așteptărilor, avangarda istorică a reprezentat, de fapt, o prezență constantă în Revista ARTA, începând cu sfârșitul anilor '50, când din colegiul de redacție făceau parte Jules Perahim și M.H. Maxy, și până la finele anilor '80, când sunt readuși în discuție artiștii importanți ai acestei mișcări, precum Victor Brauner sau János Hans Máttis-Teutsch. Tot Revistei ARTA (pe-atunci *Arta plastică* sau *Arta* pur și simplu) i se datorează „redescoperirea” lui Corneliu Michăilescu sau a Irinei Codreanu, după cum tot între paginile acestei publicații fuseseră găzduite în anii '70 contribuțiile inedite ale lui Sașa Pană, care propuneau un fel de cronologie subiectivă a expozițiilor de avangardă din anii '20-'30, cea mai semnificativă fiind evocarea expoziției *Contimporanul* din 1924. Tot *Arta* este revista care dedică într-un număr triplu din 1990, numărul 6-7-8, coordonat de criticul și teoreticianul Adrian Guță, un consistent dosar tematic dedicat avangardelor din România, cu titlul incitant „Avangarda – pro și contra”. Meritul covârșitor al dosarului este că asumă o redefinire a conceptului

de „avangardă” în arta din România, care să determine, la rândul său, o redefinire a modului în care s-a scris istoria locală a artei moderne și contemporane de până atunci. La această dezbatere, coordonată și moderată de Adrian Guță, au participat Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Perjovschi, Călin Dan, Geta Brătescu, Ion Bitzan, Aurelia Mocanu, Constantin Petrașchivici, Dorel Găină Gerendi, Károly Ferenczi, Ioan Augustin Pop, Laszlo Ujvárossy, Vioara Bara, Nicolae Onucsan, Emil Dobriban, Sorin Vreme, Radu Procopovici, Gheorghe Rasovszky, Constantin Flondor, Iosif Király și Alex. Leo Șerban. Despre avangarda istorică au scris Ioana Vlasiu, Anca Oroveanu, Amelia Pavel, Dan Grigorescu și Alexandru Chira. Prezentul dosar tematic nu este, cum ar putea părea până aici, o reluare a discuției de-acolo de unde au lăsat-o cei de mai sus, chiar și pentru faptul că ei înșiși au continuat-o în demersuri personale, prin cărți sau expoziții, iar uneori prin elevii și elevii elevilor lor. Dezbaterea de-acum este rezultatul a două puncte de intersecție extracurriculară. Primul

punct îl reprezintă Centenarul Dada de anul trecut, cel de-al doilea – un program special de discuții și prezentări care au avut loc într-un cadru expozițional mai larg. Concepută asumat pedagogic, expoziția centrală din cadrul Art Safari 2016 a cuprins o propunere vizuală de a regândi avangarda, cu prilejul a o sută de ani de la fondarea mișcării, constituind o breșă de reflecție activă indusă în miezul unui eveniment comercial de masă. Despre amploarea acestei breșe discută mai multe Ioana Ciocan, directoarea târgului, în paginile acestui dosar. Intitulată „The Dada Spirit in Romanian Avant-Garde” și curatoriată de doamna Raya Zommer-Tal, cu asistența de cercetare a subsemnatului, expoziția a cuprins lucrări mai puțin sau deloc cunoscute ale artiștilor Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Arthur Segal, Hans Richter, Victor Brauner, Milița Petrașcu, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Max Blecher, Jacques Hérold, Gellu Naum, Jules Perahim, Jean David, Hans Mattis-Teutsch, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Miron Radu Paraschivescu, Brassai, Ion Vitner și Mimi Șaraga Maxy, cu participarea

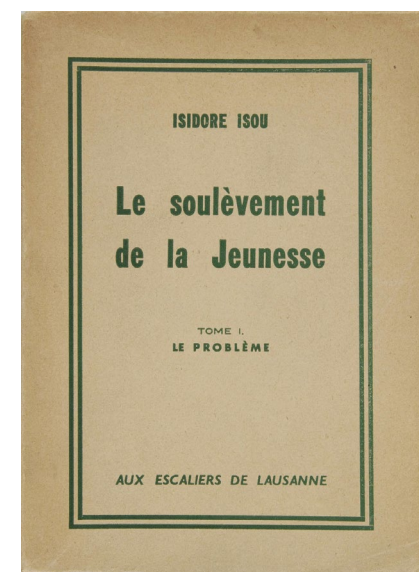
Celebrating the Avant-Garde. Researching the Avant-Garde

Igor Mocanu

Contrary to expectations, the historical Avant-Garde has in fact been a constant presence in Revista ARTA since the late 1950s, when Jules Perahim and M.H. Maxy were part of the editing team, and the 1980s, when important artists such as Victor Brauner and János Hans Máttis-Teutsch, celebrity artists of this movement were brought back into conversations. Owing to Revista ARTA – then called “fine art” / “arta plastică” or simply “ARTA” – is also the “rediscovery” of Corneliu Michăilescu or Irina Codreanu, inasmuch as the pages of this publication hosted the writings of Sașa Pană, who advanced, in the 1970s, a kind of subjective chronology of the Avant-Garde exhibitions from the 20s to the 30s, the most significant of which would have been the “Contimporanul” exhibition in 1924. “Arta” was also the magazine that devoted in a tripartite edition (no. 6-7-8) in 1990 a substantial theme-file devoted to the Romanian Avant-Gardes, under the exciting title „The Avant-Garde: Pro and Cons”. The edition was coordinated and managed by art critic and theorist Adrian Guță. The stunning

merit of the dossier is that it shoulders a redefinition of the notion of “Avant-Garde” in Romanian art, which in turn determines a redefinition of the way the local history of modern and contemporary art has been written up until then. Participants in this debate – coordinated and moderated by Adrian Guță, were: Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Perjovschi, Călin Dan, Geta Brătescu, Ion Bitzan, Aurelia Mocanu, Constantin Petrașchivici, Dorel Găină Gerendi, Károly Ferenczi, Ioan Augustin Pop, Laszlo Ujvárossy, Vioara Bara, Nicolae Onucsan, Emil Dobriban, Sorin Vreme, Radu Procopovici, Gheorghe Rasovszky, Constantin Flondor, Iosif Király and Alex. Leo Șerban. The historical Avant-Garde was written by Ioana Vlasiu, Anca Oroveanu, Amelia Pavel, Dan Grigorescu and Alexandru Chira. This thematic dossier is not, as it might appear, a resumption of the discussion from where it was left off by the above-mentioned people, even for the fact that they themselves continued it in their own ways, either through personal steps, books or exhibitions, and,

sometimes through their students or their students' students. Today's debate is the result of two extra-curricular intersections. The first one is represented by last year's Dada Centenary, while the second consists of special sessions of discussions and presentations that took place in a wider exhibition. Outlined as a pedagogical undertaking, the central exhibition from Art Safari 2016 featured a visual call to rethink the Avant-Garde, on the occasion of 100 years from its founding. The exhibition constituted an opening of active reflection induced in the midst of a major commercial event. Ioana Ciocan, the director of the fair, has discussed the amplitude of this inside the pages of this dossier. The exhibition titled “The Dada Spirit in Romanian Avant-Garde”, curated by Mrs. Raya Zommer-Tal with the research assistance of the present subscriber, included less or not at all known works by artists Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Arthur Segal, Hans Richter, Victor Brauner, Milița Petrașcu, M.H. Maxy, János Hans Máttis-Teutsch, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Miron Radu



Identitadada



Jules Perahim, *Soldați germani*, cca. 1944-1945, Gouache, dimensiuni fără ramă: 34 x 55 cm.
Colecția Ovidiu Șandor. Prin amabilitatea Art Safari 2016. (deasupra)

Jules Perahim, *German soldiers*, around 1944-1945, gouache, dimensions unframed: 34 x 55 cm.
Collection Ovidiu Șandor. Courtesy of Art Safari 2016. (above)

Dan Gulea

Spiritul Dada în avangarda românească

Artiști: Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Arthur Segal, Hans Richter, Victor Brauner, Milița Petrașcu, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Max Blecher, Jacques Hérold, Gellu Naum, Jules Perahim, Jean David, Hans Mattis-Teutsch, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Miron Radu Paraschivescu, Brassai, Ion Vitner, Mimi Șaraga Maxy

Cu participarea artiștilor
Ion Grigorescu și Ion Bitzan

Curatoare: Raya Zommer-Tal

Research curator: Igor Mocanu

5–15 mai 2016

Art Safari 2016
Palatul Dacia
București

Un secol de dadaism înseamnă deja afirmarea academizării unei atitudini programatic antiacademice, o contradicție pe care Dada o guvernează cu nedisimulată plăcere, din moment ce „Dada este totul” & „Dada nu este nimic”. Această instituționalizare este consfințită de multitudinea de sesiuni de comunicări și evenimente ce s-au desfășurat anul trecut în numele dadaismului.

„Spiritul dada în avangarda românească” expoziția principală de la Pavilionul de Artă Art Safari 2016, s-a desfășurat într-o locație identitară sensibilă pentru spiritul național: Palatul Dacia din București, sediu al ziarului „Timpul” din vremea lui Eminescu, Caragiale & Slavici (deși, nu am văzut niciun însemn pe vreo fațadă a imobilului termopanizat). Expoziția a fost una variată, răspândită în mai multe module, la fiecare din cele trei niveluri ale imobilului, ilustrând ideea evoluției avangardei noastre, incluzând și opere realizate după 1947 (anul este în genere unul sensibil pentru studiile fenomenului, reprezentând o graniță tacită pentru majoritatea cercetătorilor). Cu această expoziție, se afirmă în mod hotărât o realitate: avangarda, spiritul ei dadaist au existat și după amintita barieră istorică, schimbându-se uneori la față. Se pot distinge astfel o avangardă istorică (până în 1947-1948), o etapă realist-socialistă (deopotrivă a unor expresivități involuntare), și una, să-i spunem, contemporană sau post-realist-socialistă.

Acestui concept de avangardă „în trei timpi” i-au fost asociate o serie de opere din afara câmpului artistic autohton, dintre care se detașează *Leda atomică* și o *Ispită a Sf. Anton* ale lui Dalí, probabil cele mai fotografiate exponate.

Avangarda românească se naște, în această expoziție, sub semnul cosmopolit al lui Dada, iar una dintre cele mai reprezentative lucrări din acest punct de vedere este *cadavrul delicios* („cadavre exquis”), semnat

Tristan Tzara, André Breton, Valentine Hugo și Greta Knutson în 1930, un cadavru „de familie”, deopotrivă simbol al internaționalismului dadaist.

Numele complementar lui Tzara în povestea dadaismului (avangardismului) este cel al lui Brâncuși; o serie de fotografii ale operelor artistului, realizate chiar de acesta, sunt reproduse și mărite de studenții Universității din Timișoara; piesa de rezistență, plasată chiar la intrare, în holul prin care trecea și Eminescu în vara lui 1883, a fost un ecorșeu din ghips, lucrare realizată de Brâncuși la absolvirea Academiei de Arte Frumoase, prin 1901-1902.

Din aceeași epocă a avangardei s-au remarcat desenele lui Marcel Iancu din perioada *Contimporanul* (portretele lui Vinea, Sașa Pană și un *Peisaj în deșert*), fotografii cu actorii avangardei noastre, numere din reviste autohtone ale mișcării (în vitrine separate).

Un punct forte a fost și valoroasa contribuție a muzeelor regionale: Constanța (Milița Petrașcu, basorelieful *Copil cu trei boi*), Drobeta-Turnu Severin (Victor Brauner, *Cap și doi boxeri*, 1929), Galați (o interesantă pictopoezie a lui Brauner, cu portretul lui Voronca, dataată 1925), Arad (cu Teutsch, dar și cu Maxy realist-socialist), Tulcea (*Balerina* de Victor Brauner), Ploiești (Maxy, *Flașnetă cu papagal*). O prezență constantă a ultimilor ani în lumea avangardei rămâne Medi W. Dinu, cu mai multe portrete și siluete (desene, ulei, tehnică mixtă), care spun o poveste deosebită, cea a regăsirii în spațiul public a unei identități artistice, după 60 de ani de absență; la 107 ani, reprezentantă a avangardismului istoric, doamna Medi W. Dinu este o imagine a longevității dadaismului.

Un punct semnificativ al acestei expoziții a fost ilustrarea continuității curentului; astfel, fenomenul avangardist a continuat și după 1947, în forme permutate, una dintre ele fiind realismul socialist.

Despre o reîntoarcere la percepțiile avangardismului, în literatură, se poate vorbi în jurul lui 1968: reapar Gellu Naum (*Athanor*), antologia



Dan Gulea

The Dada Spirit in Romanian Avant-Garde

Artists: Tristan Tzara, Marcel Iancu, Iuliu Iancu, Arthur Segal, Hans Richter, Victor Brauner, Milița Petrașcu, M.H. Maxy, Corneliu Michăilescu, Max Blecher, Jacques Hérold, Gellu Naum, Jules Perahim, Jean David, Hans Mattis-Teutsch, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Miron Radu Paraschivescu, Brassai, Ion Vitner, Mimi Șaraga Maxy

With the participation of artists
Ion Grigorescu and Ion Bitzan

Curator: Raya Zommer-Tal

Research curator: Igor Mocanu

May 5–15, 2016

Art Safari 2016
Dacia Palace
Bucharest

A century of Dadaism already means the assertion of turning academic a programmatically anti-academic attitude, a contradiction which Dada governs with undisguised pleasure, since “Dada is everything” & “Dada is nothing.” This institutionalization is sanctioned by the wealth of communication sessions and events unfolding this year in the name of Dada. The Dada Spirit in Romanian Avant-garde, the main exhibition in the Art Safari 2016 art pavilion, took place in a location with a sensitive identity for the national spirit: the Dacia Palace in Bucharest, the headquarters of the “Timpul” newspaper from the time of Eminescu, Caragiale & Slavici (although I have not seen any sign on any of the facades of the building with double-glazed windows).

The exhibition was varied, spread out on several modules, on each of the three storeys of the building, illustrating the idea of the evolution of out Avant-garde; also including works made after 1947 (the year is especially sensitive for studies of the phenomenon, representing a tacit border for most researchers). With this show, a reality is being resolutely asserted: the Avant-garde, its Dada spirit existed also after said historic barrier, sometimes undergoing a face change. One can thus distinguish a historic Avant-garde (until 1947-1948), a realistic-socialist stage (characterized by involuntary expressivities) and a, let’s say, contemporary or post-realist-socialist, stage.

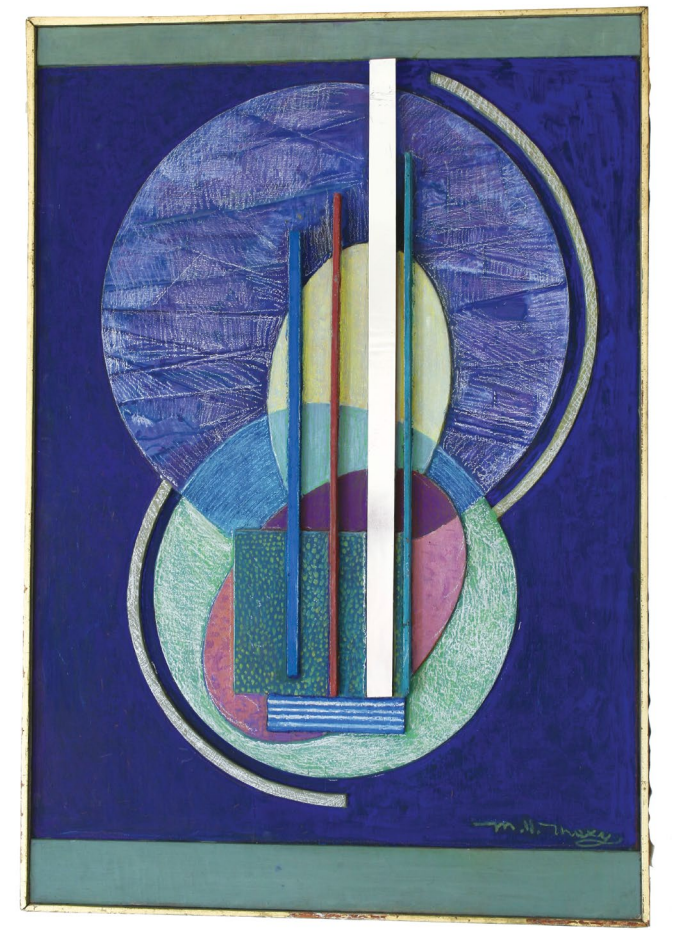
This concept of “three-staged” Avant-garde has included a series of works from outside the domestic artistic field, among which Atomic Leda and A Temptation of St. Anthony by Dalí stand out, probably the most photographed exhibits. The Romanian Avant-garde was born, in this exhibition, under the cosmopolitan sign of Dada, and one of the most representative works from this point of view is the “exquisite corpse” (“cadavre exquis”), signed by Tristan Tzara, André Breton,

Valentine Hugo and Greta Knutson in 1930, a “family” corpse and also a symbol of Dada internationalism.

The complementary name to Tzara’s in the story of Dada (Avant-garde) is that of Brancusi; a series of photographs of the artist’s works, made by him, are reproduced and enlarged by the students of the University of Timisoara; the mainstay, placed at the very entrance, in the lobby where Eminescu was also walking in the summer of 1883, is a plaster Cut-Away, a work made by Brancusi at his graduation from the Academy of Fine Arts, in 1901-1902. The same period of the Avant-garde boasts the drawings of Marcel Iancu from the “Contimporanul” period (the portraits of Vinea, Sașa Pană and a Landscape in the desert), photographs with the actors of our Avant-garde, issues of domestic magazines of the movement (displayed in different windows). Another forte also the valuable contribution of the regional museums: Constanța (Milița Petrașcu, the bas-relief Child with Three Oxen), Drobeta-Turnu Severin (Victor Brauner, Head and Two Boxers, 1929), Galați (an interesting picto-poem by Brauner, with Voronca’s portrait, dated 1925), Arad (with Teutsch, but also with a realistic-socialist Maxy), Tulcea (Ballerina by Victor Brauner), Ploiești (Maxy, Hurdy-gurdy with parrot).

A constant presence of the late years in the world of the Avant-garde is Medi W. Dinu, with several portraits and silhouettes (drawings, oils, mixed technique), which tell a special story, that of finding again, in the public space, an artistic identity, after 60 years of absence; at 107 years of age, a representative of the historic Avant-garde, Medi W. Dinu is an image of the longevity of Dadaism.

A significant angle of this show was the illustration of the current’s continuity: indeed, the Avant-garde phenomenon continued also after 1947, in permuted forms, one of which was socialist realism. We can speak of a return to the precepts of the Avant-garde in literature, around 1968: Gellu Naum reappeared (*Athanor*), as well as the anthology by



Inima în gaz. Dada sex – de spălat mintea șchioapă

Dan Victor

„Jos arta, căci s-a prostituat!”

(Ion Vinea, 1924)

**Adaptare după textul *Le Coeur à Gaz*,
cu texte de Tristan Tzara și fragmente
din *Împăratul Chinei*, de Georges
Ribemont-Dessaignes**

Dacă Tristan Tzara, „Domnul Dada”, ca să folosesc expresia lui Hans Richter, era obosit de lirismul facil și spiritul dogmatic de la începutul secolului XX, acum, la începutul secolului XXI, ce ar mai putea spune domnia sa? Tristan Tzara era fascinat de simțul spectacolului, de entuziasm și, mai ales, de confruntarea directă cu publicul, într-un profund dispreț pentru ideea de artă, iremediabil compromisă prin conformism, convenționalism, artificializare și platitudine. Repet, acum, la începutul secolului XXI, ce ar mai putea spune domnia sa? Tot de la acea vreme se auzeau diverse opinii, Jean Paulhan care vorbea despre „Antiterorismul literaturii” (de ce nu și antiterorismul teatrului): „Nu te-ai săturat de atâtea locuri comune?”; sau: „Ne-am plictisit să auzim mereu aceleași povești, aceleași romane, aceleași poezii, aceleași piese de teatru...”, opina Aragon. Tristan Tzara a refuzat „teroarea” locului comun, exersând, în schimb, obsesia de a rămâne inocent, necorupt de clișee, convenții și cuvinte uzate, obsesia de a nu fi sedus și viciat, de exemplu, de ceea ce astăzi numim teatrul fără viață, teatrul mort, după propunerea lui Peter Brook, aplicabilă aici la noi într-o nefericită măsură, teatrul fiind prăfuit, plin de clișee, compromisuri, fără direcții artistice novatoare, revoluate ș.a.m.d. Propunerea noastră teatrală, neconvențională, cum i se mai spune astăzi, după textul lui Tristan Tzara, dacă se vrea, în oarecare măsură,

poate fi numită și happening. Instrumentele de lucru ale concepției regizorale, valabile pe un text, să spunem, cu o poveste succesivă, la acest text al lui Tristan Tzara nu mai funcționează. Textul dramatic sau, mai degrabă, antitextul său dramatic este supus unei declarate incoerențe. Concepția noastră se sprijină pe însăși motivația mișcării Dada: revoltă și provocare. Spargerea „oglinzii” convenționale a textului dramaturgic impune și spargerea „oglinzii” convenției „montării” unui astfel de text. Astfel că respectivele „cioburi ale oglinzii sparte” au noi semnificații de tip artistic, însumate aceleiași direcții, propusă de mișcarea Dada, adică revoltă și provocare.

O reiterare a reprezentațiilor, cum au fost propunerile Cabaretului Voltaire de la 1916, poate însemna un material, un document istoric cu posibile amendări critice. Propunerea noastră nu vrea să urmărească acest traseu. Găsim foarte important ca pe structura textului „Inima în Gaz” să ne adresăm publicului de astăzi în mod nu neapărat incoerent, cât sugerând din incoerențele lumii contemporane, invitându-l să privească activ prin niște „cioburi de oglindă” la diverse realități care îi tulbură viața de zi cu zi, zdruncinându-i ființa până la (des)ființare. Bineînțeles că oferim publicului, totodată, și unul dintre puținele contacte cu textul lui Tristan Tzara, încă necunoscut la noi pe măsura în care ar merita față de gigantică influență adusă artelor în secolul XX, până în zilele noastre.

Ne-am folosit pentru această propunere teatrală și de alte texte ale lui Tristan Tzara, precum și de textul altui dadaist, G. Ribemont-Dessaignes, care a scris printre altele și piesa de teatru *Împăratul Chinei*. Aceste texte adăugate vin să amprenteze natura textului inițial și, totodată, să sprijine cursivitatea imaginilor scenice propuse, care alcătuiesc ideea spectacolului nostru. Provocarea publicului din partea noastră nu are substanța originară, cea a dadaismului, care, nu de puține ori, a fost o provocare în sine, ci este mai mult o provocare la atitudine față de influențele vremurilor noastre, între încercarea de acceptare a zilei de azi și neîncrederea în ziua de mâine, în noianul de deraieri care ne sunt infiltrate: exacerbare sexuală, boala mobilului, a calculatorului, căderea în singurătate, drogurile, manipularea maselor, frica de reala libertate, spaima ascunsă de un eventual război, starea de deusolare față de violența evenimentelor interne și față de cele de pe întreaga noastră planetă.

Pe tot parcursul propunerii noastre artistice, actorii vor purta cu ei ramele „tabloului” în care vor putea include și câte un spectator, chiar lăsându-l pe spectator „prins în ramă”. Toate aceste improvizatii vor fi abil susținute de homeless-ul, care poate fi, în același timp, autointitulându-se, Tristan Tzara, dada, arta, teatrul, portavoce a libertății înșeși în absoluta necondiționare ș.a. Deliberat, modul de emisie al cuvintelor de către actori, pe anumite pasaje, urmărește desființarea semnificației aceluia cuvânt, acele fraze, implicit a trăirii reale a respectivului personaj, sugerându-se astfel o dereglare, să spunem, a capacităților psihofizice și transformarea lui într-un mecanism automat supus manipulării.

Pe structura textului *Inima în gaz*, scris de Tristan Tzara, deliberat incoerent, unde personajele sunt organe, Gură, Ochi, Sprânceană, Gât, Nas, Ureche și... Madelaine, folosindu-ne de mijloacele comediei mute, de pantomimă, de elemente clovnești, de dans – mișcări forțat ilustrative, prin repetiții automate, de parodiarea unor clișee teatrale, de parodiarea falselor trăiri afective și falsei implicații politice, niște figuri bizare, costumate în saci de polietilenă, vor provoca publicul, conform coordonatelor mișcării Dada, vreme de 50 de minute, la un dialog, segmentat, din când în când, de un homeless care împinge un căruț pentru alimente, incantând strident *La chanson d'un dadaïste* al lui Tzara (pe muzică de Georges Auric) ori emițând diverse opinii, desigur, dadaiste.

Heart in gas. Dada sex – for washing the limping mind

Dan Victor

“Forget art, ‘cause it has corrupted
itself!” (Ion Vinea, 1924)

**Adaptation after *Le Coeur à Gaz*, with
texts by Tristan Tzara and extracts
from *China’s Emperor*, by Georges
Ribemont-Dessaignes**

If Tristan Tzara, “Lord Dada”, to use Hans Richter’s expression, was sick of the convenient lyricism and dogmatic spirit at the beginning of the 20th century, now, at the outset of the 21st, what could his highness have more to say? Tristan Tzara was fascinated by the sense of what is spectacular, by enthusiasm, and most of all, by the direct confrontation with the public, in a profound contempt for the idea of art, incurably compromised by conformism, conventionalism, artifice and platitude. I repeat, now, at the beginning of the 21st century, what could his highness have more to say? Traced back to the same period, different opinions could be heard, for instance Jean Paulhan, who spoke of “literature’s antiterrorism” (and why not theatre’s antiterrorism): “Haven’t you had enough of so many commonplaces?”; or: “We are tired of listening on and on to the same stories, the same novels, the same poetry, the same theatre plays...”, considered Aragon. Tristan Tzara refused “the terror” of the commonplace, exercising instead the obsession to stay innocent, uncorrupted by stereotypes, conventions, and worn-out words, the obsession of not being seduced and tainted by what today, for example, we call lifeless theatre, dead theatre, according to Peter Brook’s proposal, applicable to our local scene in an unfortunate measure, our theatre being dusty, obsolete, full of clichés, compromises, lacking novel artistic directions, etc.

Our theatrical proposal, unconventional, as they say today, based on Tristan Tzara’s text, if it is preferable, to some extent, could also be called a happening. The toolkit for a directing conception that might suit a text, let’s say, structured around a narrative story, does not function any longer for this text written by Tristan Tzara. The dramatic score or, rather, its dramatic anti-text, is subjected to a voluntary incoherence. Our conception is supported by the very principle of the dada movement: revolt and defiance. Breaking the dramaturgical text’s conventional “mirror” also imposes the shattering of the “editing” convention of such a text. As a result, these “broken mirror shards” gain new artistic significance, subsumed by the same direction proposed in the dada movement, which is revolt and defiance.

A reiteration of the performances, as offered by the Cabaret Voltaire in 1916, may represent a material, a historical document, with possible critical interventions. Our proposal does not wish to follow this path. We find it extremely important, by using the textual structure of “Heart in gas”, to be able to address today’s public not necessarily in an incoherent way, but rather to suggest some of the incoherencies of our contemporary world, inviting the public to actively observe through “mirror shards” the diverse realities that disturb its day to day living, shaking its being to the point of (non)being. Of course we are offering the public, at the same time, a rare opportunity to encounter Tristan Tzara’s text, still unknown to the local audience, though it should be, seeing his enormous influence on 20th century art, up until now.

For this theatrical proposal we have also used other texts by Tristan Tzara, as well as a text belonging to another dada figure, G. Ribemont-Dessaignes, who has written, among other things, the play entitled “China’s Emperor”. These added texts come to imprint the nature of the initial text and, simultaneously, support the fluency of the proposed scenic imagery, which make up the idea of our performance. Our challenge for the public does not have the primal substance of Dadaism, which, not rarely, was a challenge itself, but, rather, it regards the attitude towards the influences of our times, between the endeavour of accepting today and distrusting tomorrow, amongst the multitude of deviations that are infused in us: sexual profusion, the obsession with smartphone, computers, into loneliness, drugs, mass manipulation, the fear of actual freedom, the hidden terror of a possible war, the state of confusion in the face of violent local events and in the face of those happening worldwide.

During the entirety of our artistic performance, the actors will wear the frames of the “picture”, in which they may also include a spectator, even allowing her to be “caught in the frame”. All of these improvisations will be masterfully guided by the homeless character, who can be, at the same time, by self-appointment, Tristan Tzara, dada, art, theatre, freedom’s loudspeaker absolutely unconstrained, and so on. Deliberately, the actors’ mode of uttering words, in certain sections, will follow the suppression of the significance of those words, those phrases, and implicitly the actual reactions of those characters, thus suggesting a disordering, let’s say, of their psycho-physical capacities and their transformation into automated mechanisms subjected to manipulation. According to the structure of the text written by Tristan Tzara, Heart in gas, deliberately incoherent, where the characters are organs, Mouth, Eye, Brow, Neck, Nose, Ear and... Madelaine, employing the means of mute comedy, pantomime, clownish elements, dance – forcibly representative gestures, automatic reiterations, parody theatrical clichés, the parody of false feelings and false political involvement, some odd figures, dressed in plastic bags, will provoke the public, in accordance with the principles of the dada movement, during 50 minutes of play, in a dialogue intermittently interrupted by a homeless man who pushes

Arhitectura modernistă și avangarda românească

Aleca Bunescu

Deși a apărut în România timid, mult după sfârșitul Primului Război Mondial, mai târziu decât în restul Europei, noul stil arhitectural modernist ajunge să definească în curând noua față a Bucureștiului interbelic și să-și lase amprenta până în zilele noastre, introducând diversitatea în spațiul arhitectural și cultural local. Nu întâmplător, modernismul este adus în țară de artiștii avangardei și îmbrățișat de întreaga societate.

Termenul „avangardă” este bine cunoscut și foarte des utilizat în diverse contexte artistice contemporane. Cei mai puțini știu însă ce a însemnat această mișcare culturală interbelică în plan internațional, cum s-a manifestat ea în România și care au fost legăturile puternice ale avangardei românești cu scena internațională. Caracterizată prin pionierat artistic și cultural, trăsătura definitorie a avangardei sunt experimentul, negarea formelor consacrate și proclamarea noului.¹

Avangarda reprezintă, în aceeași măsură, nașterea activismului susținut, concentrându-se asupra creației ca proces și neinteresându-se de rezultatul final. Cu toate acestea, asimilarea și manifestarea diferitelor

curențe de avangardă au fost făcute în mod propriu fiecărei culturi. Avangarda românească începe să se profileze încă dinaintea Primului Război Mondial în operele și în activismul artistic ale unui grup de tineri plecați la studii în diferite orașe ale Europei. Bagajul cultural adus cu ei, format din experiențele lor artistice de până atunci, intră în contact direct cu ideile vremii și dă naștere unei noi mișcări artistice. Sub pseudonimul Tristan Tzara, Samuel Rosenstock, împreună cu Hugo Ball, Marcel Iancu, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck și Hans Arp, fondează mișcarea Dada în cadrul Cabaretului Voltaire de la Zürich în 1916. Noutatea manifestărilor, activismul, cât și dinamica în întregime nouă a ideilor acestui grup propulsează conceptele Dada din Zürich spre celelalte orașe europene importante de la acea vreme, stabilind legături importante cu scena artistică de la New York și ajungând, mai târziu, în Japonia.

Dintre toate acestea, numele lui Marcel Iancu merită o atenție sporită. Se naște la București, unde copilărește, ia lecții de desen cu Iosif Iser, în anii liceului fondează revista *Simbol* împreună cu Ion Vinea și Tristan Tzara, ca mai apoi să plece împreună cu fratele său pentru a studia arhitectura în cadrul Institutului Politehnic din Zürich, unde, în paralel cu studiile de arhitectură, devine un pionier al avangardei artistice. O parte importantă a activității sale artistice o constituie crearea măștilor și costumelor pentru performance-urile de la Cabaret Voltaire. Trei ani după proclamarea primelor manifeste dadaiste, Marcel Iancu se îndepărtează de mișcarea Dada, delimitându-se de așa-zisa direcție suprarealistă a grupului. Își continuă însă practica artistică înființând grupul artistic „Das neue Leben” („Viața Nouă”), în colaborare cu Alberto Giacometti și Hans Arp.

Reliefulurile sale non-figurative, create între 1916 și 1919, conțin elemente ale căror geometrie și compoziție fac trimitere la o nouă organizare a formei. Acest mediu, folosit și mai târziu, însă în proporții mai mici, îi influențează profund evoluția estetică în arhitectură. În plus, datorită rolului său de co-fondator al mișcării Dada, Marcel Iancu se profilează drept unul dintre cele mai importante personaje ale avangardei românești.²

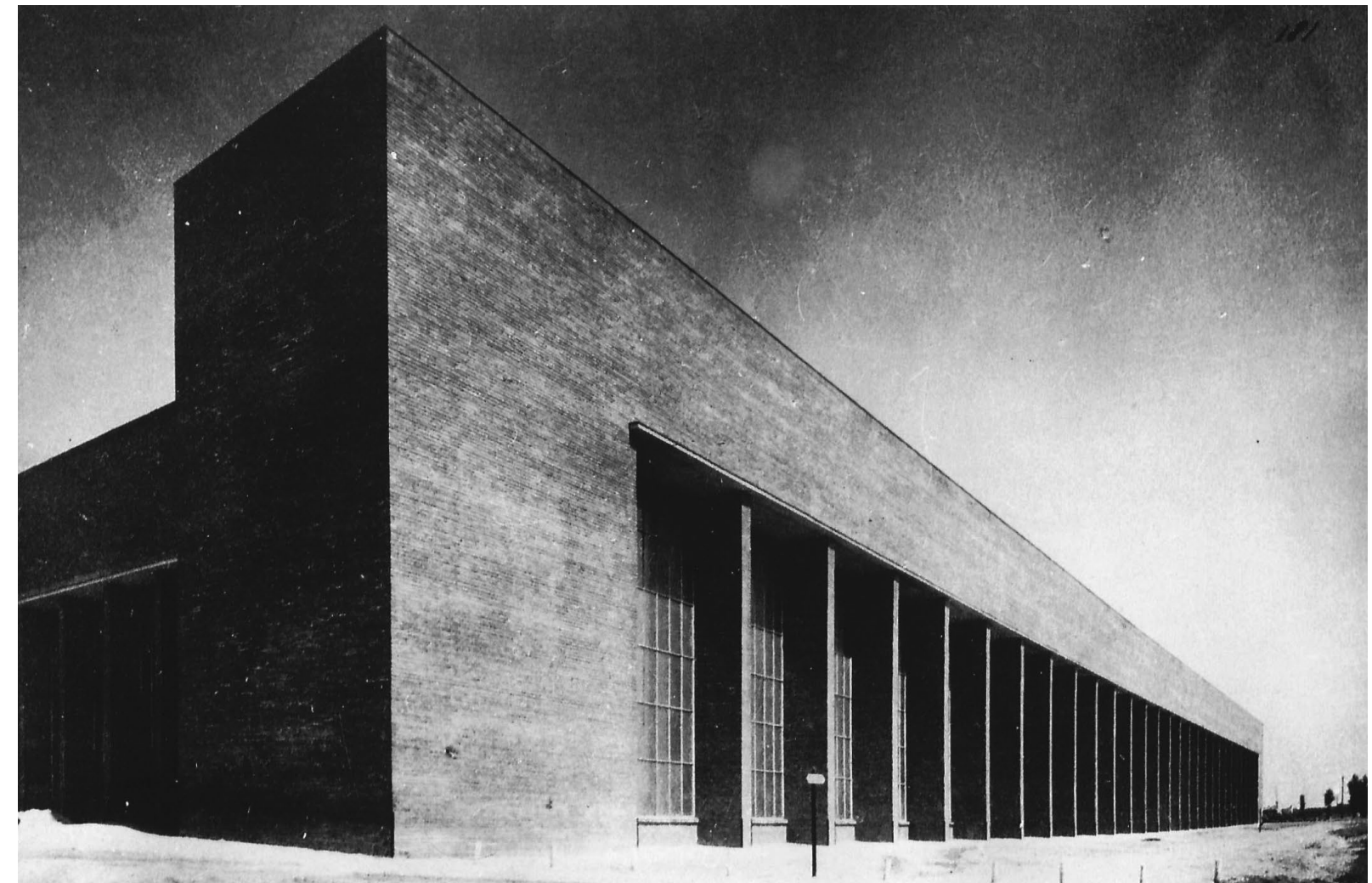
După întoarcerea la București în 1922, artistul înființează, împreună cu Ion Vinea și cu Jaques G. Costin, revista *Contemporanul*. În mod distinct de celelalte culturi, cultura românească, tânără încă și mult prea nouă în termeni istorici, nu este pregătită pentru ideea de negare radicală a tradiției, care stătea la baza sa. Astfel, punctul de atracție artistică al avangardei românești, în perioada de început, devine constructivismul.

Marcel Iancu, *Casa Juster*, ca. 1934, București.

Horia Creangă, *Uzinele Malaxa*, fabrica de țevi, 1936, București. (pagina alăturată)

Modernist Architecture and Romanian Avant-Garde

Aleca Bunescu



Although timidly emerging in Romania long after the end of the First World War, later than it did in the rest of Europe, the new modernist architectural style will introduce diversity on the architectural and cultural local scene and will soon end up defining the new face of interwar Bucharest and leaving a mark that persists of this day. It is no coincidence that modernism was introduced domestically by avant-garde artists and later embraced by society as a whole. The term “avant-garde” is well known and often used in various contemporary art contexts. But there are few who know what this interwar cultural movement meant internationally, how it developed in Romania, and how closely linked was the Romanian avant-garde to the international scene. Distinguished by artistic and cultural pioneering, the defining features of the avant-garde are the experimentation, the

rejection of accepted formulas and heralding the new¹. The avant-garde equally represents the emergence of unabated activism, focusing on creation as process, with no interest in the end result. However, various avant-garde currents were assimilated and expressed in ways specific to each and every culture.

The Romanian avant-garde begins to loom before the First World War in the works and artistic activism of a group of young artists studying abroad in various European cities. The cultural load they brought along,

Marcel Iancu, *Casa Juster*, ca. 1934, București. (opposite page)

Horia Creangă, *Uzinele Malaxa*, fabrica de țevi, 1936, București. (above)

Cathérine Hug: „Dada a arătat că artiștii, că toată lumea face parte din societate și că este deci un subiect social.”

Interviu de Roxana Gibescu

După o bursă acordată de către CESI (Centrul de Excelență în Studiul Imaginii), doctoranda Roxana Gibescu a făcut o vizită la Kunsthaus Zürich și a invitat-o pe curatoarea Cathérine Hug să ia parte la Visual Dada International Conference, care a avut loc în iunie 2016. Cathérine Hug, împreună cu Adrian Sudhalter, a curatoriât expoziția „Dadaglobe Reconstructed”, prezentată la Kunsthaus Zürich între 5 februarie și 1 mai 2016, fiind expusă și la MoMA între 12 iunie și 18 septembrie 2016.

În martie, o carte despre Dada va fi publicată la importanta editură din Paris, La Sirène. Va avea 300 de pagini; format 25 x 32 cm; preț 20 de franci. Tiraj 10 000 de bucăți. Sunteți deci cordial invitat să participați la lucrare. Vă rugăm să trimiteți 3 sau 4 desene alb-negru sau 2–3 fotografii cu lucrările dumneavoastră.

Unul din desene poate fi colorat, dar să nu conțină mai mult de 2–3 culori. În locul desenului colorat, puteți schița o pagină de carte, cu sau fără text. Ați putea, vă rugăm, să trimiteți și o fotografie clară cu capul (nu corpul) dumneavoastră, pe care o puteți edita cum doriți, deși ar trebui să își păstreze claritatea. Ideile noi, indiferent cât de neașteptate, privind paginația sau de orice altceva, vor fi respectate cât de mult se poate. Toate propunerile trebuie primite până pe 15 decembrie (dacă e posibil, mai devreme, vă rugăm), fiind obligați prin contract cu editura să respectăm acest termen. Sperăm că ne veți onora cu participarea dumneavoastră și că vă veți baza pe prietenia care vă leagă de Dada și, astfel, de noi.

*Vă rugăm din nou să vă trimiteți contribuția înaintea datei-limită menționate. Cu respect,
Francis Picabia
Tristan Tzara
Ribemont Dessaignes
Dr. Serner*

ROXANA GIBESCU

Așa scria pe invitația trimisă către circa 50 de artiști din 10 țări cu legături cu mișcarea Dada. De ce nu s-a publicat cartea atunci, a fost doar din motive financiare, Tristan Tzara pierzând susținerea lui Francis Picabia, sau a fost mai mult de atât? Curatoarea Adrian Sudhalter

vorbește de un soi de cenzură și vorbire codată în scrisorile dintre Tristan Tzara și artiștii invitați.

Cathérine Hug

Nu vom ști niciodată cu exactitate motivele pentru care Tzara nu a realizat „Dadaglobe”. Dar putem presupune. Una din probleme a fost coincidența cu proiectul reprezentanților Dada germani, care plănuiau dinainte un fel de antologie intitulată Dadaco. Proiectul lui Huelsenbeck a fost abandonat din motive financiare, dar unele din materialele lor au rămas disponibile și au fost apropiate de Tzara – de exemplu, celebrul portret făcut de George Grosz. Un alt motiv ar fi că mai multor membri ai grupului Dada din Franța nu le convenea statutul lui Tzara de impresar al proiectului, lucru care contravenea ideii unui grup artistic colectiv și organizat pe orizontală. Acestea fiind spuse, Picabia nu suporta conflictele interne ale grupului și, cel mai probabil, a abandonat proiectul din acest motiv. A părăsit oficial și mișcarea Dada doar la câteva luni după aceea, așa cum se poate citi în *Comoedia*. Nu în ultimul rând, editura pariziană La Sirène era oarecum îngrijorată că ar putea fi asociată cu ideologia comunistă, care se afirma politic în multe părți ale Europei. „Internaționalismul” mișcării Dada nu a fost în general apreciat în Europa postbelică, unde resentimentele naționaliste erau în creștere, mai ales între Franța și Germania, țările de unde veneau majoritatea dadaiștilor (în afară de România, când la acea vreme majoritatea artiștilor deja locuiau la Paris).

RG

De ce a durat așa mult ca Dadaglobe să fie în final reconstruit în 2016 și cât de fidelă e aceasta față de varianta imaginată de inițiatorul și editorul ei, Tristan Tzara?

CH

Cel mai important motiv e că a fost ideea unui individ (Tzara) și a unui grup (Dada) în același timp. E dificil să finalizezi un proiect când autorii nu mai sunt printre noi. Nu ai putea să o faci din motive financiare sau artistice, de exemplu, dar motivația Adrianei Sudhalter și a Kunsthaus pentru realizarea proiectului a fost de cercetare academică, cartea reprezintă o contribuție uriașă la cunoașterea istoriei artei și

Cathérine Hug: “Dada showed that artists, everybody is part of society and therefore a social subject.”

Interview by Roxana Gibescu

Following a grant awarded by CESI (Center of Excellence in Image Studies), PhD student Roxana Gibescu visited Kunsthaus Zürich and invited curator Cathérine Hug to take part in the Visual Dada International Conference that took place in June 2016. Cathérine Hug together with Adrian Sudhalter curated the exhibition “Dadaglobe Reconstructed”, which was showcased at Kunsthaus Zürich between February 5 – May 1, 2016 and was also exhibited at MoMA between June 12 – September 18, 2016.

This March, a Dada book is to be published by the important Parisian publisher La Sirène. It is to be 300 pages long; format 25 x 32 cm; selling price 20 francs. Edition of 10,000. You are hereby cordially invited to participate in this work. Please send 3 or 4 black and white drawings and 2 or 3 photos of your works.

One drawing can be colourful, but containing no more than 2 or 3 colours. In place of the color drawing, you can design a book page with or without text. Would you please also send a clear photo of your head (not body), which you can alter freely, although it should retain clarity. New ideas, no matter how unexpected, whether for the layout or for anything else, are welcome and will be followed as closely as possible. All submissions should be received by December 15 (if at all possible, earlier please), as we are obligated to meet this deadline by our contract with the publisher. We hope that you will honour us with your participation and count on your friendship which binds you to Dada and, thus, also to us. You are once again kindly requested to send us your submissions no later than the deadline stipulated.

*Yours respectfully,
Francis Picabia
Tristan Tzara
Ribemont Dessaignes
Dr. Serner*

ROXANA GIBESCU

So said the invitation sent to some 50 artists from 10 countries with links to DADA. Why didn’t this book happen back then, was it by financial reasons alone, Tristan Tzara having lost Francis Picabia’s

support, or was more than that? Curator Adrian Sudhalter mentioned some sort of censorship and code-talking in the letters between Tristan Tzara and the artists invited.

Cathérine Hug

We will never know the exact reasons why Dadaglobe was not realized by Tzara. But we can guess. One problem was the concurrence with the German representatives of Dada, who also planned a sort of anthology before entitled Dadaco. Huelsenbeck’s project was skipped for financial reasons, but some material was still around and appropriated by Tzara – f.e. the iconic portrait from George Grosz. A further reason was that some people within the Dada group in France did not appreciate Tzara’s gesture of a general impresario of the project, this was against the idea of a collective and horizontally organized art collective. This being said, Picabia hated the inner-conflicts of the group and most likely left the project for this reason. He actually officially left the whole Dada movement only a few months later, as we can read in *Comoedia*. Last but not least, it is true that the publisher “La Sirène” in Paris was somewhat anxious that they might be associated with communist ideology, which was in political rise in many parts of Europe. The “internationalist” appeal of Dada was generally not so appreciated in post-war Europe where nationalistic resentments were growing especially between France and Germany, the countries where most Dadaists came from (besides Romania, but at that time many of them already lived in Paris).

RG

Why did it take so long until Dadaglobe was finally reconstructed in 2016, and how accurate is this book compared to the one imagined by its initiator and editor Tristan Tzara?

CH

The most important reason is that it was the idea of an individual (Tzara) and a group (Dada) at the same time. It is difficult to finalize a project when the authors are not around anymore. You would never be able to do it for financial or artistic reasons for example, but Adrian Sudhalter and the Kunsthaus’ motivation to realize the project

Viorel Cosor

Ciprian Radovan

Viorel Cosor a devenit pictor, deși cei grăbiți i-au atribuit eticheta de grafician. Este adevărat că se remarcă la început prin participarea sa la o serie de expoziții internaționale de grafică și că avea prin dotare nativă harul relației alb-negru, dar, adiacent, și pasiunea pentru culoare, culoare care din adăugată devine progresiv integrată și autonomă, redefinindu-l, la scara adevărului, drept pictor ca atare. Dotat pentru activitatea didactică, debutează ca profesor de liceu și evoluează ulterior cadru didactic universitar, simultan cu o excesiv de bogată activitate expozițională și mai nou curatorială.

Funeralii utopice într-un New Orleans imaginar de altădată – așa s-ar putea echivala drumul parcurs de pictorul Viorel Cosor, cel care străbate, de multe ori sinuos, calea de la gravitatea ritmică la o exaltare lirică moderată, infuzată de tinerețe coparticipativă și autenticitate. Drum individual, de la tristețe adâncă și geamăt-strigăt, în ritm de blues, la bucuria eliberării și a înălțării sufletești prin dăruire și redescoperirea prospețimii unor vieți care pulsează primăvăric.

Cosor cel tânăr, un fel de exponent local al mișcării Neue Wilde Kunst, oarecum nativ, dar și prin lecturi, de regulă indirecte, înscris, de fapt, oarecum de la sine, în ampla tendință transnațională postmodernă, neoexpresionistul de atunci se manifestă eruptiv. Structură profund neliniștită, se caută mereu pe sine cu iluzia repetată a găsirii, motiv care justifică aparentele sinuoșități derulate între expresionismul abstract târziu, citatul cultural și inserția unui figurativ spectacular, ori dimpotrivă, raporturile puternice de alb-negru sau de complementare nu arareori abordate cu violență intensivă și gestică complet dezinhibată.

De fapt, Cosor cel tânăr și chiar cel târziu se complac în suferința vie a lucrului bine făcut și într-o plutire, aproape absolută, în așa definitul termen de „singur în anonim”, termen care ascunde oarecum exteriorizarea unei nemulțumiri în relația cu mediul, atitudine amară, nu lipsită de cochetărie, dar și de o tristețe reală a izolării. Compensatoare rămân aprecierile de lider de grup, trăite la numeroasele tabere internaționale la care a fost participant activ și plin de sevă creativă. În ultimii ani, fără a fi vorba de o ruptură radicală față de Viorel Cosor cel de totdeauna, în raportul său cu pictura se produce o inserție de nou și o prospețime din ce în ce mai dominante. Inserție care, privită din out, dar și din interior, se pare că este o veritabilă cale spre iluminare și scăpare de tensiunile interne continui, adesea contradictorii, specifice expresionistului din el ca atare. Mai blând, mai aplecat decât oricând, pictorul se regăsește și se autodefiniște altfel, pictând cu dăruire și bucurie alături de ultimii săi elevi, nepoții, pe care îi vrea și drept răsplățiți și are artiști puri, coparticipativi și, desigur, critici vioi și nealterați.

De la dramatismul unui Bacon, trecând prin geamătul cromatic sau materialist al explozivilor neoexpresioniști germani (uneori complăcându-se, adesea doar curios, de regulă mai puțin convins, cu citatul cultural sau cu destrămări sfâșietoare à la de Kooning, uneori cald, întors spre natură și tangent cu Joan Mitchell, americana care se europenizase, trecând de la dramatic la liric, la o natură văzută gestual, un fel de abordare neo-Monet sau neo-Van Gogh), spre Cosor cel de azi, drumul nu este doar lung, ci extrem de bogat și divers.

Cu o experiență de viață și de fapt artistic trăit deosebit de intens, excepțional în sine, Cosor cel de azi își deschide sufletul și stările mai puțin abisale spre o nouă iluzie, generoasă și nobilă în sine, credința că propriii săi nepoți, acum foarte mici și nealterați, pot deveni sau chiar sunt „mari artiști”. Optând pentru lucrul în grup și coparticipare, dând sensuri noi unor exprimări cu aparențe abstracte, Viorel Cosor se regăsește pe sine, înobilat de puritatea dezinvoltă a tinerilor săi ucenici și prezumtivi succesori, astfel încât realizarea „lucrărilor de grup” și critica vie semnifică anonimatul, acum sincer, neafectat, și se traduce simplu printr-o împăcare adevărată cu sine.



Viorel Cosor, *Arhetip - Personaj*, 2012, ulei pe pânză, 60 x 60 cm. Prin amabilitatea artistului.

Viorel Cosor, *Albastru și roz*, 2014, acrilic pe pânză, 60 x 86 cm. Prin amabilitatea artistului.

(pagina alăturată)

Viorel Cosor

Ciprian Radovan

Viorel Cosor became a painter despite those who had already labelled him as an illustrator. True that he started to distinguish himself through his participation in a series of international illustrating competitions and thus possessed an inborn propensity for the contact between black and white as well as an adjacent passion for colour. Because, in reality,

said colour that progressively passes from an added into an integrated component redefines him as such as a painter. Gifted for teaching, he makes his debut as a high school teacher and gets promoted to a university staff, in concurrence with a rich exhibition and, more recently, curatorial activity. The route trodden by Viorel Cosor could be equated with the utopian funerals in a quondam imaginary New Orleans - thus could be regarded the journey of Viorel Cosor, the one who crosses over, an oftentimes winding path from rhythmical gravitas towards a moderate lyrical exaltation, infused with co-participatory youth and authenticity. A sole journey, from the deep sadness and moaning outcry of blues rhythms to the joy of deliverance and spiritual exaltation gained through dedication and rediscovery of vernal freshness pulsating in life.

The young Cosor is a kind of local exponent of the Neue Wilde Kunst movement, somewhat born into it but also cultivated through readings (usually collateral readings) and subscribed to the ample postmodern transnational trend. Thus, the former neoexpressionist expresses himself eruptive. A profoundly restless structure seeks itself incessantly, maintaining an iterate illusion of revelation. The latter elucidates the surface windings of late abstract expressionism, the cultural quotation and the insertion of a spectacular figurative, or, on the contrary, of

strong black-and-white complementarities whose ratios are not rarely approached with intense violence and wholly uninhibited gestuality. For that matter, both young and even late Cosor, indulge in the lively suffering of a job well done and inside an almost absolute drift into the “loneliness of namelessness”, a saying that somewhat conceals an



outward dissatisfaction with the environment. A bitter attitude, not without demureness, but also with a truly heartfelt sadness of isolation. Group appreciations obtained in numerous international camps in which he either participated or was actively and creatively involved functioned as retributions.

In recent years, without signalling a radical rupture from his oldest self, Viorel Cosor displays an increasingly dominating insertion of novelty and freshness in what concerns his painting. When regarded from the inside and outside, this addition seems to be a genuine way towards enlightenment as well as an escape from the constant, often contradictory tensions specific to the expressionist painter inhabiting him from the inside. Gentler, humbler than ever, the painter finds and defines himself differently, by painting with devotedness and joy alongside his last pupils- the grandchildren, that he wishes to see turned into pure, co-participatory artists as well as brisk and unaltered. As requital he already has them so. From Bacon's theatricality to the chromatic or materialistic wailing of the explosive German neo-expressionists (sometimes complacent, oftentimes just curious, usually less earnest, cultural quotations or harrowing unravelling à la de Kooning, sometimes affectionate, oriented towards nature and tangent to Joan Mitchell, the American turned European by shifting from drama to poetry, to nature perceived only through gesture by ways of a neo-Monet or neo-Van Gogh approach.) to Cosor today, the road is not only long but extremely rich and diverse. With a life experience and in fact an intensely lived artistic experience, outstanding by itself, today's Cosor opens his soul and less abysmal states towards a new, noble and generous illusion, that of his own grandchildren, now very small and unspoiled, becoming or even actually being “great”. Opting to work through partnerships or in groups and by giving new meanings to expressions apparently abstract, Viorel Cosor retrieves himself, uplifted by the unrestricted purity of his young disciples and presumptuous successors, so that the realization of his “group works” and their vivid critique signify anonymity. An anonymity now honest, effortless that simply translates into a real reconciliation with oneself.

Translated from Romanian by Georgiana Cojocaru.

Viorel Cosor, *Arhetip - Personaj*, 2012, ulei pe pânză, 60 x 60 cm. Courtesy of the artist.

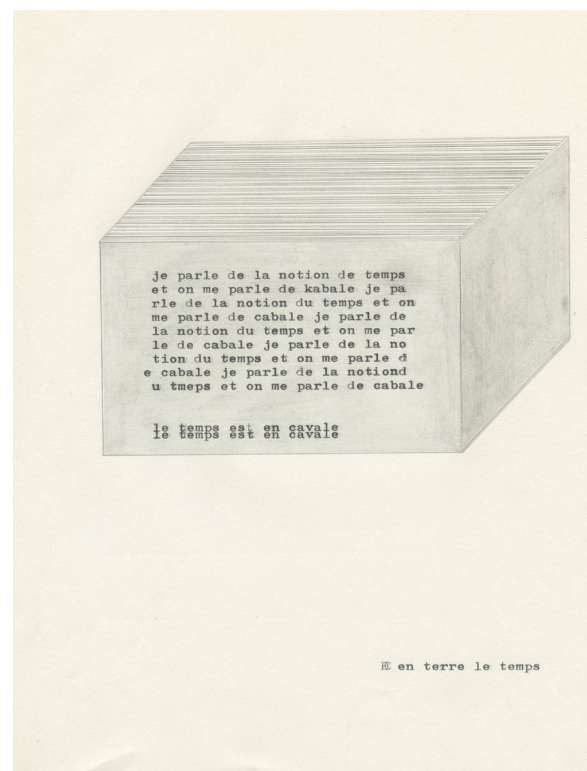
(opposite page)

Viorel Cosor, *Albastru și roz*, 2014, acrilic pe pânză, 60 x 86 cm. Courtesy of the artist. (above)

Katja Lee Eliad. perFORM

Valentina Iancu

Katja Lee Eliad traduce în limbaj artistic experiența migrantului din Est, privirea din interiorul unui „corp străin”¹ în mijlocul unor societăți occidentale. Artista s-a născut în 1972 la Tev Aviv, într-o familie de intelectuali evrei emigrați aici din România comunistă. Familia a păstrat permanent o legătură cu spațiul originar, pe care l-a fragmentat și importat odată cu plecarea, continuând să-l revadă periodic. Artista s-a format la Paris, într-o relație permanentă cu identitatea culturală ambiguă a geografiei familiei, România interbelică, fapt ce a fragilizat și îngreunat permanent asimilarea și identificarea artistei în cultura franceză. Viața și implicit identitatea artistei s-au construit fără o legătură cu un spațiu delimitat de o anumită cultură, închisă de granițe prestabilite, dezvoltându-se în relație cu diferitele experiențe interculturale specifice unei vieți nomade. După un traseu lung între multe spații culturale diferite, la sfârșitul anilor '90, Katja Lee s-a stabilit o perioadă în Phoenix (Arizona), unde s-a decis să se dedice artei. A închiriat aici primul spațiu care i-a devenit atelier și a început să lucreze mult, traversând o primă perioadă experimentală aici și ulterior înapoi la Paris. Katja Eliad a început să picteze spontan, autodidact, printr-un proces de eliberare automată a unei mișcări, un gestualism descins din



experimentele expresioniștilor abstracti (Pollock, de Kooning ș.a.), construcții geometrice care urmăresc precizia și ritmul lui Mondrian sau linii curbe, care curg în forme grafice ale unor texte asamblate în logica lui Klee. Debutul american a fost marcat de căutarea unui răspuns care testează limitele artei, o întrebare care cucerește permanent noi teritorii imaginare, teoretice și filosofice: „Ce este arta?”

De aici pornesc o serie de lucrări-martori ale procesului de autoeducare și de sedimentare a informațiilor vizuale memorate până atunci. Arta Katjei Lee de început propune o abordare fenomenologică a desenului, în care transpar influențele unor școli de cultură vizuală foarte puternice, care au reconfigurat experiența artistică din contemplarea realității în readucerea ei la esență, la forma pură-esențializată-primară. Factorul identităților multiple (evreică est-europeană, româncă din Franța) începe să își spună cuvântul în selecția limbajelor plastice alese intuitiv. În această perioadă realizează singura serie figurativă, portrete supradimensionate ale unor personaje al căror corespondent vine din apropierea stilurilor familiale și familiare ale unor avangardiști români. Desenul lin și liber dialoghează free-flow cu neoexpresionismul adoptat de Marcel Iancu, de exemplu, în desenele din perioada războiului, poate cea mai intimă și mai personală serie realizată de artist. Marcel Iancu a luat decizia irevocabilă de a emigra în viitorul stat Israel după ce, în ianuarie 1941, l-a găsit pe cumnatul lui spânzurat în abatorul din cartierul evreiesc măcelărit de legionari în timpul Pogromului. Odată emigrat, Marcel Iancu desenează un jurnal al ororilor pe care le-a văzut, o serie de desene rapide și energice, imprimate cu solemnitatea acestei despărțiri traumatice. Plauzibil să existe un dialog și cu pasiunea pentru linia curbă și ușoară cu care Jules Perahim își contura desenele.

Formată în proximitatea unor personalități proeminente ale culturii evreiești din România interbelică, Tudor Eliad, tatăl artistei, este fiul actriței Agnia Bogoslava (1916-2009) și al regizorului de teatru Sandu Eliad (1899-1979). Printre lucrările lui Perahim și Victor Brauner, Katja Lee Eliad s-a format în mijlocul unei culturi evreiești de avangardă, așa cum era ea conservată, ascunsă și revelată fragmentar în autoexilul familiei în Franța.

Cum vede a doua generație acest autoexil? Unica serie în care apelează la figurativ și reprezentarea chipului uman, deși adânc înrădăcinată atât în istoria vizuală personală, cât și în cea universală (formele avangardiste au fost deja clasicizate), i-a revelat artistei nevoia desprinderii de transcrierea realului imediat. Propunerea pentru această renunțare își are originile în conștientizarea și asumarea deasupra celor patru cetățenii (israeliană, franceză, română și americană) a unei sigure identități cultural-politice: evreitatea. Tradițional, iudaismul a susținut și validat în special reprezentarea formelor esențializate, reduce la simboluri stilizate și/sau motive ornamental-geometrice.

Săpăturile fenomenologice în natura reprezentării rămân o preocupare constantă, cercetarea a dus-o spre apropierea unor practici minimaliste și neoconceptuale. În ultimii ani, Mașina de scris devine un instrument de lucru important, integrat inițial într-o serie de lucrări video realizate într-o rezidență la Seul (2009). „Cuvintele scrise diferă de discursul rostit, ordinar, pentru că aceste cuvinte își pierd transparența și valabilitatea obișnuită. Aproape fiecare cuvânt pe care îl scriem poate plasa un semn de întrebare peste sensul lucrurilor pe care le exprimă. În experiența scrisului, cuvintele tind să devină mai dense și mai ambigue”, explică fenomenologul Max van Manen rolul folosirii reprezentării

Katja Lee Eliad, *Le temps en cavale*, 2012, cerneală pe hârtie, 19 x 25 cm. Cu permisiunea artistei.

Katja Lee Eliad, *Normal Rules*, 2012, tehnică mixtă pe hârtie, 19 x 25 cm. Cu permisiunea artistei. (pagina alăturată)

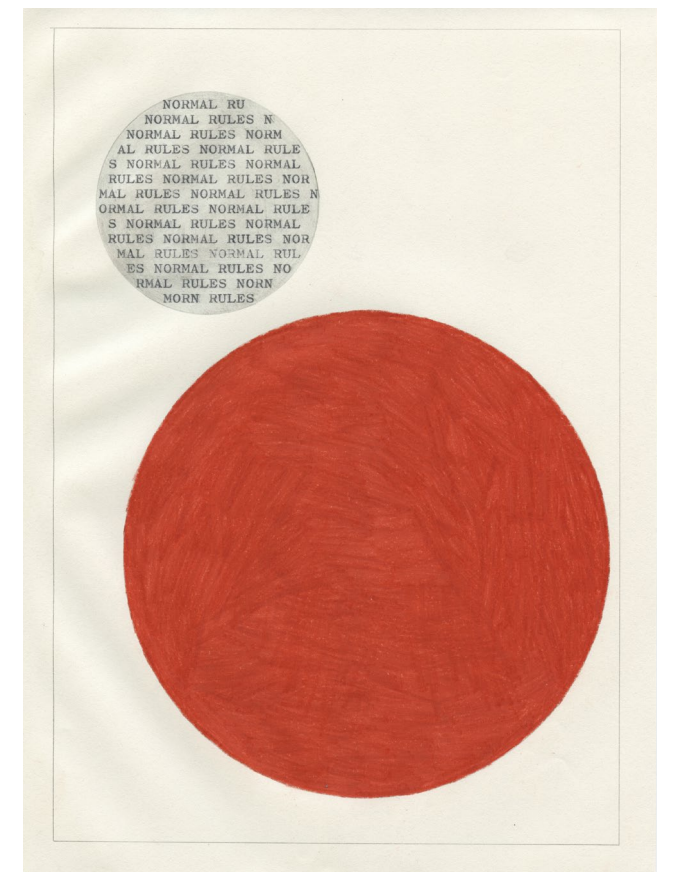
Katja Lee Eliad. perFORM

Valentina Iancu

Katja Lee Eliad translates into artistic language the experience of the eastern migrant, the perspective from the inside of a “foreign body”¹ within a western society. The artist was born in 1972 in Tel Aviv, in a family of Jewish intellectuals who had migrated here from communist Romania. The family has permanently kept in touch with the original space which it fragmented and imported after leaving, continuing to come back and see it periodically. The artist was educated in Paris, in permanent relation with the ambiguous cultural identity of the family geography - Romania between the two world wars - which made her assimilation into and identification with the French culture frail and arduous. The artist's life and implicitly her identity were built without a connection to a space delimited by a certain culture, enclosed by preset borders; she developed in relation to different intercultural experiences specific to a nomad living. After a long journey through different cultural spaces, in the late 90s, Katja Lee settled for a time in Phoenix (Arizona) where she decided to commit to art. Here she rented the first space that became her workshop and started working extensively, going through a first experimental period, first here and then back to Paris. Katja Eliad started to paint spontaneously, self-taught, through a process of automated liberation of motion, a gesture spawned from the experiments of abstract expressionists (Pollock, de Kooning, and others), geometrical constructions following Mondrian's precision and rhythm or curved lines flowing in geographical forms of texts assembled in Klee's logic. The American debut was marked by the search for an answer that challenges the limits of art, a question that permanently conquers new imaginary, theoretical, and philosophical territories: “what is art?”

This is the starting point of a series of witness-works of the process of self-teaching and settling of the visual information gathered up to then. Katja Lee's art proposes a phenomenological approach to drawing which allows seeing the influences of very powerful cultural schools which reconfigured the artistic experience from the point of contemplating reality to bringing it to its essence, to the pure-essentialized-primary form. The factor of multiple identities (Eastern-European Jewish woman, Romanian woman in France) begins to play its part in the selection of plastic languages chosen intuitively. This is the period when she makes the only figurative series, oversized portraits of characters corresponding to the close relation with the familial and familiar styles of Romanian avant-garde pioneers.

The smooth and free drawing initiates a free-flow dialogue with the neo-expressionism adopted by Marcel Iancu, for example, in the drawings of the war period, perhaps the most intimate and personal series ever to be produced by the artist. Marcel Iancu made the irrevocable decision to emigrate in the future state of Israel after finding in January 1941 his brother-in-law hung in the slaughter house of the Jewish neighbourhood,



slaughtered by the legionnaires during the Pogrom. Once he migrated, Marcel Iancu drew a journal of horrors he witnessed, a series of quick and energetic drawings, imprinted with the solemnity of this traumatic breakup. Also, there may be a dialogue with the passion for the curved and easy lines which Jules Perahim used to outline his drawings. Formed in the proximity of prominent personalities of the Jewish culture from inter-war Romania, Tudor Eliad, the artist's father, was the son of Agnia Bogoslava (1916-2009) and theatre director Sandu Eliad (1899-1979). Amidst Perahim's and Victor Brauner's works, Katja Lee Eliad was formed in the middle of an avant-garde Jewish culture, as it had been preserved, hidden and fragmentarily revealed in the family's self-exile to France.

How does the second generation see this self-exile? The only series where she turns to the figurative and the representation of the human face, although deeply rooted in her personal visual history, as well as in the universal one (the avant-garde forms already becoming classical) showed the artist the need to detach herself from the rendition of immediate reality. The proposal for this waiver traces its origins in the awareness and assuming of the four citizenships (Israeli, French, Romanian and American) and of a single political-cultural identity: Jewishness. Traditionally, Judaism has supported and validated the representation of essentialized forms reduced to stylish symbols and/or ornamental-geometric motifs. The phenomenological digging in the nature of representation remains a constant preoccupation, as her research has brought her close to

Katja Lee Eliad, *Le temps en cavale*, 2012, cerneală pe hârtie, 19 x 25 cm. Courtesy of the artist.

(opposite page)

Katja Lee Eliad, *Normal Rules*, 2012, tehnică mixtă pe hârtie, 19 x 25 cm. Courtesy of the artist. (above)

O invitație semnată Costa-Foru

Andreea Grecu

Despre patrimoniu auzim și citim numai lucruri de bine: și specialiștii, și publicul larg cad de acord asupra necesității de a avea o atitudine potrivită, de a apăra și proteja valorile naționale, de a promova moștenirea culturală. Toate merg din plin până la momentul transpunerii în practică a acestor deziderate laudabile. O excepție de la discurs este Casa Costa-Foru, adăpostită de Dealul Mitropoliei și de insulița de istorie protejată din jurul acestuia. Proprietarii au decis că un spațiu cultural va pune în evidență frumusețea discretă a clădirii, și astfel, edificiul a fost inclus de jure și de facto într-un circuit al caselor bucureștene ce își așteaptă cu ușile deschise vizitatorii (Casa Costa-Foru este un proiect independent și colaborativ de reactivare urbană a patrimoniului material și imaterial al Bucureștiului, demarat de Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru). De aceea, nu pot spune decât că evenimentele construite pe principiul circuitului cultural devin un instrument valoros de aducere în atenția publicului și a specialiștilor spații, bunuri și istorii, povestiri și fragmente de viață ce îmbogățesc orașul și îl trezesc, îl provoacă să adopte o dinamică marcată de alte priorități: întoarcere la origini,



Interior Casa Costa-Foru, 2017. Foto: Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru. (alături)
Public în Casa Costa-Foru, 2017. Foto: Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru. (pagina alăturată)

redescoperirea trecutului, regăsirea de sine, în contextul unei dezbateri ce încă își așteaptă timid participanții: cine sunt românii secolului XXI și încotro se îndreaptă ei? Ocazia reprezentată de Centenarul Marii Uniri ar fi un moment prielnic pentru o poziționare europeană, în spiritul secolului în care ne aflăm, iar reperi precum casele ce au renăscut în ultimii ani sunt puncte de la care se poate lansa o discuție aplicată și extrem de necesară, punând în relație, dar și comparând, relativizând experiențele României, în oglindă cu experiențele europene. În cele din urmă, când tragem linie, o clădire, un edificiu sunt rezultatele unei inspirații, ale unei idei ce în mod necesar și evident au marcat o epocă. Dincolo însă de acel moment în timp, aceste case ne transmit astăzi un mesaj ce ține de natura fragilă, dar în același timp rezonantă și puternică a unei familii cu tot ceea ce au reprezentat membrii acesteia pentru viața socială și culturală a Bucureștiului, pentru o comunitate ce valoriza structura esențială a societății, și anume oamenii. De aceea, demersul prin care un simbol al unei epoci de bunăstare și de așezare, de dreaptă cumpănire și de echilibru, ce pot părea astăzi desuete și revoluate, devine un punct cultural activ și deschis, merge în continuarea unei existențe arhitecturale și sociale începute acum un secol, într-o altă epocă și într-o altă mentalitate socială. Suntem departe de abordări revoluționare, precum transformarea unei biserici într-un hotel, cum se întâmplă aiurea prin Europa, avem sinagogi devenite spații culturale, în schimb, necesitatea de a atrage atenția asupra unor valori perene, de a gândi modalități de prezentare și de interacțiune cu publicul, potrivite cu gusturile și nivelul de pregătire și de așteptare ale acestuia, este o evidență. Timpul ne demonstrează justetea unor abordări și importanța unor lupte duse mai puțin cu sabia și mai mult cu materiale de prezentare ce trezesc admirație și interes constant. Din fiecare inițiativă de acest gen se creionează, iar apoi sunt potențate, moduri particulare de educație prin cultură ce permit, prin persuasiune și, de ce nu, prin mesmerizare, crearea unei mase critice de public iubitor de frumos, ce înțelege prin forța exemplului că el este absolut necesar și de neînlocuit în discursul public de protejare și de punere în valoare a patrimoniului cultural. Național și european deopotrivă.

An invitation signed by Costa-Foru

Andreea Grecu



We keep hearing and reading only good things about our patrimony: both specialists and the wide public agree on the necessity of having the right attitude, i.e. safeguarding and protecting national values, to promoting our cultural inheritance. All fine and dandy until all these commendable intentions are actually put in practice. An exception from this discourse is Casa Costa-Foru, housed by the Mitropolia Hill and by the island of protected history around it. The owners decided that a cultural space would emphasize the subtle beauty of the building and thus the edifice was included de jure and de facto in a circuit of Bucharest houses that await, doors open, their visitors (Casa Costa-Foru is an independent and collaborative project of urban reactivation of Bucharest's tangible and intangible patrimony, launched by the Casa Costa-Foru initiative group). So, I can only say that the events built on the principle of cultural patrimony are becoming a valuable instrument of bringing into the public's and specialists' attention spaces, goods, and stories, tales and fragments of life enriching the city and awakening it, challenging it to

adopt a dynamic based on other priorities: returning to the origins, rediscovering the past, finding one's self against the background of a debate that is still timidly waiting for its participants: who are the Romanians of the 21st century and where are they headed? The occasion brought by the Centennial of the Great Unity would be a favourable moment for a European positioning, in the spirit of this century, and landmarks such as the houses that were reborn in these recent years are the starting points of applied and necessary discussions, setting in relation and comparing Romanian experiences, mirroring European experiences. Eventually, when we draw the line, a building and an edifice are the results of inspiration, of an idea that necessarily and obviously marked an era. However, beyond that moment in time, these houses are today sending a message of the fragile, but at the same time resonant and powerful nature of a family, with everything its members represented for Bucharest's social and cultural life, for a community that cherished the essential structure of the society, namely its people.

That is why the action through which a symbol of an era of wealth and peace, pondering, and balance, which today may seem obsolete and inapplicable, becomes an active and open cultural point, continuing an architectural existence that began more than a century ago, in a different era and with a different social mindset. We are far from revolutionary approaches, such as the transformation of a church into a hotel, as is the case in parts of Europe; we have synagogues turned into cultural spaces, but the necessity to draw attention on certain perennial values, to design ways of presentation and interaction with the public, suiting its taste and level of education and expectation, is obvious. Time shows the fairness of certain approaches and

the importance of battles fought less with the sword and more with presentation materials sparking constant admiration and interest. Each such initiative outlines and then helps accomplish peculiar ways of education through culture, allowing, by persuasion and, why not, by mesmerisation, the increase of a critical mass of beauty-loving people that understand by the power of example that it beauty is absolutely necessary and irreplaceable in the public speech of protecting and cherishing the cultural patrimony. Both national and European.

Translated from Romanian by Matei Predescu.

Interior Casa Costa-Foru, 2017. Photo: Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru. (opposite page)
Public in Casa Costa-Foru, 2017. Photo: Grupul de inițiativă Casa Costa-Foru. (above)

EXPOZIȚII ÎN STRĂINĂȚATE

EXHIBITIONS ABROAD



Kunsthalle Nathalie Du Pasquier, *Big Objects Not Always Silent*, 2016.
Cu permisiunea Stephen Wyckoff & Vienna Design Week.

Kunsthalle Nathalie Du Pasquier, *Big Objects Not Always Silent*, 2016.
Courtesy of Stephen Wyckoff & Vienna Design Week.

Mad About Surrealism

Timea Andrea Lelik

Mad About Surrealism

11 februarie – 28 mai, 2017
Muzeul Boijmans van Beuningen, Rotterdam

7 octombrie 2016 – 22 ianuarie 2017
Hamburger Kunsthalle, Hamburg

4 iunie – 11 septembrie, 2016
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

Expoziția reunește, pentru prima oară, lucrări suprarealiste din colecțiile private ale lui Edward James, Gabrielle Keiller, Roland Penrose, precum și Ulla și Heiner Pietzch. Acestea oferă o privire asupra viziunii acestora și a modului în care înțelegeau suprarealismul, dar și asupra mecanismului de colecționare a acestor lucrări, care era foarte diferit în cazul fiecăruia dintre colecționari. Edward James a declarat cu mândrie că „s-a născut suprarealist” și, prin urmare, a îmbrățișat pe deplin un stil de viață suprarealist, care a presupus crearea unor obiecte ciudate în jurul casei sale și achiziționarea unei grădini în Mexic, unde se retrăgea pentru a crea sculpturi suprarealiste. Roland Penrose fusese el însuși pictor, însă, din cauza autocriticii severe, nu s-a considerat la fel de valoros ca și contemporanii săi și, prin urmare, a renunțat la pictură pentru a deveni curator, stabilindu-și drept misiune principală promovarea lucrărilor suprarealiștilor. El a menționat faptul că această colecție „s-a construit singură”, nu a fost rezultatul unui efort de a colecționa operele așa cum sunt acestea expuse acum pe pereții muzeului. Gabrielle Keiller a început să colecționeze artă dada și suprarealistă în anii 1960 și a făcut asta cu multă dăruire, ceea ce a însemnat construirea unei colecții nu numai formată din opere de artă, ci și din cărțile, portofoliile și literatura de specialitate ale artiștilor. Interesul lui Ulla și Heiner Pietzch pentru colecționare a fost trezit de către vizita lui Heiner la o expoziție de artă, unde s-a familiarizat cu modernismul – considerat atunci a fi o artă „degenerată”. În cele patru săli mari de expoziție din Muzeul Boijmans, vizitatorii pot vedea capodopere precum *La reproduction interdite* (1937) a lui Magritte și *Pieta ou La Revolucion la Nuit* (1923) a lui Max Ernst. Partea cea mai impresionantă este însă grupată într-o sală îngustă care reunește în jur de șaiszeci de opere de artă. Aceasta este secțiunea în care una dintre cele mai interesante grupări de tablouri poate fi găsită sub categoria „artiste”. Lucrări probabil expuse pentru prima dată în spații publice demonstrează încă o dată cât de excepțională este descoperirea versatilității mișcării suprarealiste.

Știm acum că poziția femeilor în sfera artei suprarealiste a fost una

extrem de dificilă. Acestea erau preferate ca amante sau muze, iar așteptările erau ca ele să sprijine munca partenerilor mai degrabă decât să își dezvolte propria carieră. În ciuda condiției lor, multe artiste suprarealiste au persistat în eforturile lor. Expoziția prezintă câteva dintre astfel de exemple oferite de Leonora Carrington, Dorothea Tanning și Leonor Fini, care au egalat sau chiar depășit munca omologilor de sex masculin.

Necedând vreodată unor presiuni venite din exterior, precum faima sau bogăția – precum s-a întâmplat în cazul lui Salvador Dali, care a fost în cele din urmă exclus din grupul suprarealist de către André Breton pentru că devenise prea comercial – impulsul lor de a picta probabil a rămas intrinsec. Fiind prezentate ca noi descoperiri, aceste opere adaugă o energie revigorantă expoziției. Cu toate acestea, gruparea lor pe alte criterii decât cel referitor la gen le-ar fi reflectat mai bine poziția în cadrul artei suprarealiste.

Traducere din engleză de Roxana Ghiță.



Salvador Dalí, *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1936, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Foto: Studio Tromp, Rotterdam. Prin amabilitatea Fundación Gala-Salvador Dalí & Pictoright Amsterdam. (deasupra)

Mad About Surrealism

Timea Andrea Lelik

Mad About Surrealism

February 11 – May 28, 2017
Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam

October 7, 2016 – January 22, 2017
Hamburger Kunsthalle, Hamburg

June 4 – September 11, 2016
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh

The exhibition brings together for the first time surrealist works from the private collections of Edward James, Gabrielle Keiller, Roland Penrose, and Ulla and Heiner Pietzch. The show offers a glimpse into their vision and understanding of surrealism, but also into the mechanism of collecting such works, which was very different for each of these collectors. Edward James had proudly stated that he was “born a surrealist” and therefore fully embraced a surrealist lifestyle that entailed building funky objects around his home and acquiring a garden in Mexico that would become his own self-made surrealist sculpture retreat. Roland Penrose had been a painter himself, but due to his harsh self-criticism he did not consider himself as good as his contemporaries, and as a result gave up painting to become a curator, making his main mission promoting the works of the surrealists. He mentioned his collection “had built itself” rather than him having specifically sought to collect it as it is now displayed on the museum’s walls. Gabrielle Keiller started collecting dada and surrealist art in the 1960s and had done it with utmost dedication, which meant building a collection not only of artworks but also of artists’ books, portfolios, and specialty literature. Ulla and Heiner Pietzch’s interest in collecting was sparked by Heiner’s trip to an art exhibition where he became acquainted with modernism – widely dismissed as “degenerate” art. Throughout the four large exhibition rooms from the Boijmans Museum the viewers encounter masterpieces such as Magritte’s *La reproduction interdite* (1937) and Max Ernst’s *Pieta ou La Revolucion la Nuit* (1923). The most striking part of the show however is clustered in a long and somewhat narrow room that brings together around sixty artworks. This is the section where one of the most intriguing groups of paintings can be found under the division entitled “female artists”. Works possibly seen for the first time in public shows, demonstrate anew how exceptional it is to discover the versatility of the Surrealist movement. We know now that women’s position in surrealist art was notoriously difficult. They were preferred as lovers or muses and were expected to support the work of their respective partners rather than pursue their own careers. Despite their condition, many female surrealist artists persisted in their endeavours. The show displays a few such examples made by Leonora Carrington, Dorothea Tanning, and Leonor Fini, who have many times equalled or even surpassed the work of their male counterparts. Never really succumbing to any external pressures such as fame or fortune – as in the case of Salvador Dalí who had eventually been excluded from the surrealist group by André Breton for having become too commercial – their impulse to paint likely remained intrinsic. Appearing as new discoveries, these works add a fresh energy to the show. Nevertheless, grouping these works by other criteria rather than gender would have better reflected their position within surrealist art.

Salvador Dalí, *Couple aux têtes pleines de nuages*, 1936, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Photo: Studio Tromp, Rotterdam. Courtesy of Fundación Gala-Salvador Dalí & Pictoright Amsterdam. (above)

Prin gaura cheii: Ion Grigorescu, From static oblivion

Eleonora Farina

Ion Grigorescu. *From static oblivion*

Lucrări și texte (engleză și română) de
Ion Grigorescu

Editată de Giuliana Pucca

Graphic design de Vito Raimondi
Avarie, Paris, 2016, 352 p.

Deschiderea plicului de hârtie lucioasă și argintie, în care se află noua publicație a artistului conceptual Ion Grigorescu, *From static oblivion*, aduce cu o incursiune într-o altă realitate, a reveriei și a visării. Cartea a fost publicată de Avarie, editură independentă din Paris, fondată în 2012, cu scopul de a explora relațiile dintre text și imagine. Pentru Ion Grigorescu este o practică destul de curentă notarea, de dimineață, a gândurilor și a imaginilor suprarealiste visate peste noapte (transcrieri care au fost publicate în mod regulat în ultimii zece ani), iar pentru acest nou proiect el ne împărtășește, încă o dată, o serie de amintiri și reflecții personale. Această transpunere a impresiilor și percepțiilor din subconștient este un proces de (auto)conștientizare pe care artistul l-a urmărit timp de mulți ani: „Când mă trezesc, îmi pun întrebări esențiale – cine sunt, ce sunt determinat să fac sau cine mă determină. În sinea mea, coexistă o serie de persoane din momente temporale diferite, succesive.” Cititorului i se oferă, prin abordarea introspectivă a cărții, libertatea de a o parcurge de la prima la ultima pagină, în ordine inversă ori începând de la mijloc, generându-se astfel o citire performativă și foarte personală. Nu există un timp anume al citirii, ci doar o serie de observații și afirmații care, treptat, îl conduc pe cititor prin țesătura onirică a cărții, adresându-i-se: „Acum vorbesc cu un om real, din afară, cineva care este absent, cineva din viitor, care va privi acest video când eu nu voi fi aici.” Este un concert static, fluid, în care energia vulcanică este manifestă în interludiul lucrării *Male and Female* (1976), care dă tonul întregii partituri. La granița dintre cercetarea interioară, fenomenologică, și cea a angajării politice, filmul pe 8 mm *Male and Female* este unul dintre cele mai

cunoscute și puternice filme. Schița de la pagina 69 determină întregul design al publicației, care se prezintă astfel ca scenariu alcătuit dintr-o alăturare de vise și lucrări (din perioada 1970-1982), scenariul fiind „o descriere detaliată a tuturor formelor, mișcărilor și intențiilor ce urmează să se întâmple, o poveste”, montajul fiind vizual. *From static oblivion* cuprinde mai multe imagini din filmele experimentale ale lui Ion Grigorescu, desene și fotografii, iar subiectul investigației este artistul însuși, ca prezență fizică și subiectivitate în relație cu camera. Cartea este o incursiune în lumea sa interioară, dar și în lumea sa personală, intimă sau imediată. În viziunea sa antropocentristă, corpul este centrul holistic și convergent al ființei sociale, al existenței umane, al unicității fizice, al ființei spirituale, al experienței religioase și al identității naționale. Ion Grigorescu investighează, printr-o religiozitate sincretică, ritual păgân, filosofie și psihanaliză, legătura dintre lumea sa emoțională și psyche, natură și structurile arhetipale. Practicând body art, dar fără a fi avut, în timpul regimului comunist, oportunitatea performării în public, estetica sa este o „estetică a rezistenței”, a auto-ogîndirii, a privitului prin gaura cheii, care conduce la voyeurism, la iluzia comunicării și la o solitudine în același timp individuală și generală. De aceea și spațiul heterotopic al oglinzii este companionul său în *From static oblivion* și formează, împreună cu corpul artistului, fundamentul practicii sale artistice. În *From static oblivion*, prin alăturarea de micro și macro-cosmuri, forțele centrifuge și centripete ale chakre-lor (coerent cu sensibilitatea tantrică a lui Ion Grigorescu) converg și îl prind pe cititor în vârtejul lor de vis și realitate, linie grafică și reflexie în oglindă, iar tensiunile statice generează imagini care șterg, anulează și trec în uitare corpul prin înșeși reprezentările sale.

Traducere din engleză de Mălina Ionescu.



Through the spy hole: Ion Grigorescu's From static oblivion

Eleonora Farina

Ion Grigorescu. *From static oblivion*

Works and texts (English and Romanian)
by Ion Grigorescu

Edited by Giuliana Pucca

Graphic design by Vito Raimondi
Avarie, Paris 2016, 352 p.



Un-wrapping the glossy silver envelope is like entering into a daydreaming reality. The apparition enclosed is the new book of conceptual artist Ion Grigorescu (b. 1945): *From static oblivion* by Avarie – independent Paris-based publisher founded in 2012 with the goal of exploring the relationship between texts and images. Ion Grigorescu, practiced remembering and to writing down the next morning his dreams and surrealistic thoughts (which have been regularly published in the last decade), discloses once again for this new project his drawer of personal memories and ideas. It is a process of (self-)consciousness the one that the artist has been pursuing for many years, of extrapolating impressions and perceptions from his subconscious state: “when I wake up, I ask myself capital questions – who am I, what am I determined to do, or who determines me. I have a string of persons from different times within myself.” According to the introspective approach of *From static oblivion*, to the reader is given the freedom of leafing through the book from the first to the last page, in reverse order or even better from the middle to the edges, earning in this way a performative proceeding and thus generating a very personal journey into it. There is no rigid timeline yet a flowing of observations and statements that step-by-step involve the reader in their oneiric weave; and it is the reader who is the beneficiary of this book: “I am now talking to a living man, from the outside, someone who is absent, someone in the future, who will have access to this video while I am away”. It is a statically fluid concert, wherein the volcanic energy is reserved for the interlude of Male and Female, which permeates the whole music score. On the border between inner phenomenological research and strong political stance, the 8 mm *Male and Female* (1976) is among Grigorescu's most renowned and strongest films. Its sketch on page 69 determines the entire layout, giving to the book the characteristic of a script made of artworks and dreams – dated between 1970 and 1982 – where the script is “a detailed description of all shapes, movements, and intentions that will appear; that is, a story”, and where its montage is (its) dream. *From static oblivion* gathers numerous stills from Grigorescu's experimental films, drawings, and photo series, where questioned is the artist himself in his physical presence and in his mental subjectivity in relation to the mechanical eye of the camera. The book is an excursion inside his inner life, where recorded is his private world and the world directly around him. In line with his anthropocentric vision of the real, his body is the holistic centre and convergence of social entity, of human existence, of physical singularity, of sensorial energy, of spiritual being, of religious experience, and of national identity. Grigorescu searches, through syncretic religion, pagan ritualism, philosophy, and psychoanalysis, for a connection with his emotional world and with his psyche, as well as with nature and the archetypal structures of mankind. Having approached Body Art but without the opportunity to perform in the public space during the communist regime, his aesthetic is an “aesthetic of resistance”, of self-mirroring, of looking through spy holes, which leads to voyeurism, to an illusion of communication and to personal and at the same time common solitude. This is also why the heterotopic space of the mirror, together with the artist's body, forms the significant basis of his artistic practice and is his companion in *From static oblivion*. Combining together micro and macrocosmos, *From static oblivion* is therefore a precious artbook, wherein the centrifugal and the concurrent centripetal forces of the charkas – dear to Grigorescu's tantric sensibility – catch the reader in their vortex of dream and reality, of drawing lines and mirror reflections, and where the statics of forces in tension creates images obviating the body through its own representation.