promoted by Unu was Victor Brauner, who first published his drawings in the fourth issue; he continued to be a regular contributor until his departure for Paris in May 1930. The same year, the very young Jules Perahim made his debut in *Unu*, to which he would regularly contribute drawings and prints.

The late 1930s were, unfortunately, very difficult times for the Jews of Romania. The artists were not immune to violent attacks on ethnic grounds. In a Legionary (Romanian Fascist) newspaper, Porunca vremii (The Order of the Times), M. H. Maxy was caricatured as Maxy "Goldenmayer-Stern" with a hooked "Jewish" nose, practicing "kosher painting" with a venomous serpent in place of a paintbrush, with which the "kike" "poisoned" art. Concerned with the situation, Brauner diminished the format of his paintings to what he called "suitcase paintings," small enough to transport in case of an emergency. He finally left for Paris in 1938, never to return. Equally concerned, Marcel Janco made a first trip to Palestine that same year. From the boat, he sent a very moving letter, recently discovered in his archives by Dr. Vlad Solomon, describing himself as a new Moses returning to his people. Following his return to Bucharest, Janco continued his preparations for emigration. Two incidents reinforced his decision to leave. In 1938, the superior of Notre-Dame-de-Sion, the most prestigious girls' school in Bucharest, removed the medal of St. Joseph from the neck of his eldest daughter, Josine, and expelled her because of her Jewish father, though she had been raised a Catholic. In 1939, at Marcel Janco's last exhibition in Romania, his former fellow contributor to *Contimporanul*, the avant-garde poet Ion Barbu, who had become a Legionary, congratulated him as a "great painter," but added "what a pity you are a kike!" However, the most significant event that precipitated Janco's departure was the savage torture and murder of his brother-in-law Mishu Goldschlager during the January 1941 Legionary pogrom in Bucharest. At the beginning of February 1941, Janco left for Palestine, traveling across Turkey and Syria.

Pursued by both the Legionaries and the police, Jules Perahim escaped to the Soviet Union and returned to Bucharest only in 1944. Until his departure for France, Perahim abandoned avant-garde art for Socialist Realism, but renewed his commitment to Surrealism once in Paris. Forced to cease any public artistic activity during the Second World War, Paul Păun opened his first one-man show in 1945 and participated in the group exhibition of the Bucharest Surrealists in 1946. Nevertheless, their publications were censored the following year. In the new People's Republic, avant-garde art met its end. Compelled to work in secrecy, Paul Păun left Romania for Israel in 1961.

שנות ה־30 המאוחרות היו למרבה הצער שנים קשות מאוד ליהודי רומניה וגם האמנים לא היו חסינים מפני התקפות אלימות על רקע אתני. קריקטורה של האמן ה"מ מקסי בעיתון הרומני הפשיסטי (צו השעה") (צו השעה") תיארה אותו כ"יהודון" מקסי "גולדנמאייר-שטרן", בעל (Porunca vremii) אף יהודי נשרי, המצייר ב"דיו כשרה" ו"מרעיל" את האמנות בנחש הארסי שהוא משתמש בו כבמכחול. בראונר שהיה מודאג מן המצב צמצם את ציוריו ל"ציורי מזוודה" כפי שכינה אותם, שהיו קטנים דיים כדי להעבירם במזוודה בעתות חירום. ב־1938 עקר לפריז ולא שב עוד לרומניה. ינקו שהיה מוטרד באותה מידה מן האנטישמיות המתפשטת נסע באותה שנה בפעם הראשונה לארץ־ישראל. במכתב נוגע ללב ששיגר מן הספינה ושהתגלה באחרונה בארכיונו על־ידי ד"ר ולאד סולומון הוא מתאר את עצמו כמשה החוזר לבני עמו. עם שובו לבוקרסט, הוא המשיך להתכונן לעלייה ארצה. שתי תקריות המריצו את עזיבתו. ב־1938 הסירה מנהלת בית־הספר לבנות "אחיות ציון" היוקרתי ביותר בבוקרסט את מדליית סנט ג'וזף מעל צווארה של בתו הבכורה, ג'וזין, וגירשה אותה מבית־הספר בשל מוצאו היהודי של אביה, אף שחונכה כקתולית. ב־1939, בתערוכה האחרונה של ינקו ברומניה, בירך אותו עמיתו לשעבר ב־Contimporanul, משורר האוונגרד יוֹן בּרבּוּ שהיה לפשיסט, וכינה אותו "אמן גדול" אך באותה נשימה הוסיף: "מה חבל שאתה יהודון!". ואולם האירוע המשמעותי ביותר שהאיץ בינקו לעזוב את רומניה היה עינוייו הקשים ורציחתו של גיסו מישו גולדשלגר בפוגרום שערכו הפשיסטים הרומנים בינואר 1941 בבוקרסט. בראשית פברואר אותה שנה עזב ינקו לארץ־ישראל דרך טורקיה וסוריה.

נרדף על ידי המשטרה והפשיסטים הרומנים גם יחד ברח ז'ול פַּרַחים לברית־המועצות וחזר לבוקרסט רק ב־1944. עד שיצא לצרפת נטש פּרחים את אמנות האוונגרד לטובת הראליזם הסוציאליסטי וחזר אל הסוראליזם רק בשבתו בפריז. פאול פַּאוּן, שנאלץ לחדול מכל פעילות אמנותית בזמן מלחמת העולם השנייה, פתח את תערוכת היחיד הראשונה שלו ב־1945 והשתתף בתערוכה קבוצתית של סוראליסטים מבוקרסט ב־1946. שנה לאחר מכן צונזרו פרסומיהם של השניים. עם ייסוד הרפובליקה העממית של רומניה הגיעה אמנות האוונגרד אל קצה. פאול פּאוּן שנאלץ לעבוד במחתרת עזב את רומניה ועלה לישראל בשנת 1961.



התערוכה בנדיבות תורמי קרו התערוכות של :2011 מוזיאון ישראל לשנת , הלאודיה דוידוף, קיימברידג', מסצ'וסטס לזכר רות ולאון דוידוף הנו ד' מוט. ניו־יורק

דווקא: אמני אוונגרד יהודים מרומניה

קרו משפחת ואש. ניו־יורק

אולם רנה (פיש) ורוברט לוין, אולם הנרי ר' קראביס ורעייתו ואולם קרן הילדגרד וסימון רוטשילד, שווייץ אגף אדמונד ולילי ספרא לאמנויות סתיו–חורף תשע"ב (11.11.2011 – 18.2.2012

התערוכה נערכה על ידי המוזיאון לתולדות היהודים, אמסטרדם ואוצריה: ראדו שטרן ואדוארד ון ווּלן

האוצרת מטעם מוזיאוו ישראל: עדינה המיאו-קשדו עוזרות לאוצרת: אפרת אהרו. נגה אליאש-זלמנוביץ

עיצוב התערוכה: רונה צ'רניקה-זיאנגה

עיצוב הדפדפת: מאשה פוזינה תרגום ועריכה עברית: תמי מיכאלי

© מוזיאוו ישראל. ירושלים. 2011 כל הזכויות שמורות 2011. טקסט ראדו שטרו © Jewish Avant-Garde Artists from Romania

The exhibition was made possible by the donors to the Israel Museum's 2011 Exhibition Fund Claudia Davidoff, Cambridge, MA in memory of Ruth and Leon Davidoff Hanno D. Mott. New York The Nash Family Foundation, New York

The leaflet was made possible by the

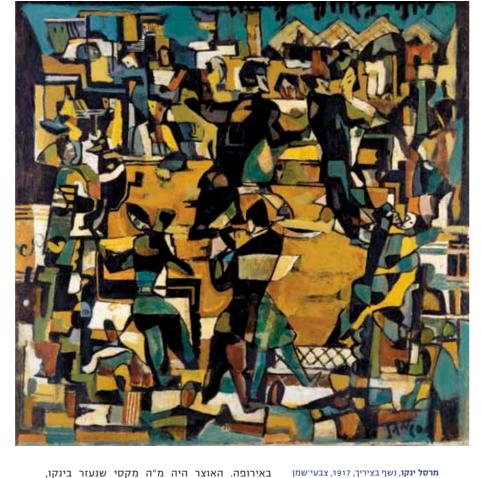
Robert and Rena (Fisch) Lewin Gallery Mr. and Mrs. Henry R. Kravis Gallery. Hildegard and Simon Rothschild Foundation Gallery, Edmond and Lily Safra Fine Arts Wing November 11, 2011 - February 18, 2012

The exhibition was organized by the Jewish Historical Museum, Amsterdar Curated by: Radu Stern and Edward van Voolen Curator-in-charge at the Israel Museum: Adina Kamien-Kazhdan Assistant curators: Efrat Aharon Noga Eliash-Zalmanovich

Exhibition design: Rona Cernica Zianga

Editing: Meray Fima

© The Israel Museum, Jerusalem, 2011 © Text Radu Stern, 2011



על דד 99 × 101 ס"ת תוזיאוו ישראל U והתערוכה – תערוכה חלוצית שהציגה את האמנות ירושלים: מתנת ג'נט מרקוס. פאלם ביץ'. פלורידה, לידידי מוזיאון ישראל בארה"ב החדשה לציבור בבוקרסט. לצד יצירותיהם של האמנים המקומיים בראונר, ינקו, מקסי, מיליצה פטרשקו והנס מאטיס-טויש הוצגו בתערוכה פסלים ששלח מפריז בן

Marcel Janco Ball in Zurich 1917 il on canvas, 99 x 101.5 cm he Israel Museum, Jerusalem Gift of Jeanette Markus ארצם קונסטנטין ברנקושי, שלושה ציורים והדפס אחד Palm Beach, Florida, to American מאת ארתור סגל ויצירות של אמני אוונגרד מבלגיה, Friends of the Israel Museum מצ'כיה, מגרמניה, מהונגריה, מפולין ומשוודיה.

במרס 1925 ראה אור Integral, פרסום אוונגרדי נוסף שכותרת־המשנה שלו היתה "כתב־עת לסינתזה מודרנית" ועורכו היה מקסי. ינקו ומקסי פרסמו "גשר Puntea de fildeş מאמרים ושיעתוקים של יצירותיהם בכתב־העת היהודי לתרבות השנהב"), שראה אור במטרה לגייס כסף להקמת האוניברסיטה העברית בירושלים. בגיליונו השני והאחרון של כתב־העת הזה, שהתפרסם במאי 1926, נדפסה תכניתה האדריכלית של וילת בטון מזוין בארץ־ישראל, שתכנן ינקו בעצה אחת עם אחיו ז'ול. הגיליון כלל גם מאמר מאת מקסי שכותרתו "Noi şi noi" (אנחנו ואנחנו) ובו הצעה להדק את הקשרים בין האמנים היהודים מאירופה לארץ־ישראל. האמנות החדשה בארץ־ישראל שמקסי דגל בה היתה דומה לאמנות האוונגרד במערב "המניחה הצדה כל להט יידישיסטי או עברי". כדוגמה לכך הוא הציע את פיקאסו ושאגאל. אמנות חדשה זאת התאפיינה "בכושר המצאה, במערכת ארגונית, בהפתעה, בניתוק, בהפשטה – אלה הערכים האמיתיים של רוחה של האמנות היהודית הפלסטית".

הגל השני של אמני האוונגרד ברומניה התרכז סביב Unu ("אחד"), כתב־עת שהוציא לאור סשה פנה (אלכסנדרו בינדר). האמן שקודם ביותר ב־Unu היה ויקטור בראונר, והוא פרסם את רישומיו בראשונה בגיליונו הרביעי של כתב־העת. בראונר המשיך להיות ממשתתפיו הפעילים של העיתון עד שעקר לפריז במאי 1930. באותה שנה הציג ז'ול פַּרחים את תצוגת הבכורה שלו ב־*Unu* ולאחר מכו המשיר ותרם לכתב־העת רישומים והדפסים.

ארבה עוד לדבר על שוטים אלה; אטפל בהם בדרך אחרת אם לא יבינו שעליהם להסתלק מכאן".

אלה שאינם מבינים ואינם יכולים לאהוב מדינה קטנה זאת". את מאמרו הוא חתם במילים: "לא

התביעה לכונן "אמנות לאומית" היתה לעיקר בדיון על היצירה הרומנית אשר התמקד בהגדרת ה"יחודיות הלאומית". אותה "יחודיות" קושרה לערכים אוטוקטוניים, שהאדירו את ערכי הלאומיות הרומנית שמגלמים האיכרים לעומת בני הערים ה"זרים" והדקדנטיים. הרעיון שלפיו "ליופי אין מולדת" היה בעיני קוּזה בגדר כפירה בעיקר. על האמנות הרומנית הלאומית לינוק את השראתה ממקורות רומניים בלבד.

אם רק אמנים ממוצא רומני יכולים ליצור "אמנות לאומית", הרי אין מקום לאמנים יהודים בזירת האמנות הזאת והם נידונו לגירוש נצחי ממנה. היטמעות, לרבות התנצרות לאלה שהיו מוכנים לעבור את התהליך, לא היתה בגדר אפשרות פתוחה לפני מי שביקשו לקבל הכרה כאמנים רומנים. גם נטישת האמונה לא היה בה כדי לשנות את מעמד היהודים, ממש כשם שטבילה לא החליפה את דמם. "טיפות אחדות של מים קדושים", כתב קוּזה "אינן יכולות לשנות דבר". בעיני רבים הם נותרו יהודים "מנוצרים" שכונו בזלזול "פסוודו רומנים". ככאלה הם היו ונותרו דחויים, לא ילידים ונעדרי קשר טבעי לאדמה ולאתוס הרומניים האמיתיים. "היהודים אינם מסוגלים לראות באופן כולל את החיים הרומניים [...] הם לא יכולים [...] לקלוט את מרחבי הנוף ואת האמנות הרומנית הציורית הרווחת, מפני שבמקומות מגוריהם הרחק מנופים אלה, המרד וחוסר־האונים הורסים את חייהם".

חוצת־הלאומים, שנחשבה לכזו שאין בכוחה לבטא את האופי הלאומי. ברור, שבנסיבות אלה היה קשה לאמנים היהודים להזדהות עם זרם התרבות שדחה אותם. החיץ שהוקם בינם ובין "האמנות הלאומית" אילץ אותם לבקש אמנות מסוג אחר שבה "אחרותם" לא היתה להם למכשול. דבריהם: "אנו דוחים בתוקף את מסורת האדמה השקרית וקדים למסורתו האינסופית של האדם. הראשונה היא שמרנות, השנייה היא תרבות" פורסמו במאמר מערכת של כתבי העת האוונגרדי Integral. האוניוורסליות והקוסמופוליטיות של האוונגרד היו מקור משיכה ברור בעבורם. במובן זה, השתייכותם הדתית של האמנים שהיתה מכשלה שלא היה אפשר לגבור עליה בשדה "האמנות הלאומית" , סללה את דרכם למודרניות מהפכנית יותר מלתרבות הרומנית שעסקה בחיפוש אחר "הייחודיות הלאומית". ובמילים אחרות, העובדה שרוב אמני האוונגרד מרומניה היו יהודים מלמדת שהבעייתיות היתה נעוצה בתרבות הרומנית בת התקופה ולא רחררוח היהודיח.

הציפייה מו האמו הרומני האמיתי היתה שהוא יבטא את "רומניותו" וידחה את הגישה המודרנית

משיכתם של כמה מן האמנים היהודים הצעירים למודרניות המהפכנית נראית אפוא מובנת מאליה. באוקטובר 1924 הוציאו לאור ויקטור בראונר והמשורר אילריה וורונקה (אדוארד מרקוס) את כתב־העת 75HP. את הגיליון היחיד שלו שראה אור תיאר מבקר הספרות

"אאויג'ן לובינסקו "מפעל יהודי טהור ו"הפרסום הניסיוני האוונגרדי ביותר ברומניה". הירחון הרומני האוונגרדי המוקדם ביותר היה Contimporanul 1932 ועד 1922") שעורכו מ־1922 ועד היה יון וינאה (יון איבונקי) שמוצאו יווני. עורך האמנות והתאורטיקן של כתב־העת היה מרסל ינקו. בסוף 1924 נערכה התערוכה הבינלאומית הראשונה של Contimporanul שהיתה לאחת מתערוכות האוווגרד הגדולות

מרסל ינקו, מסכה, 1919, הצרף; נייר, קרטון, חוט. צבעי־גואש ופסטל. 45 × 22 × 5 ס"מ. מרכז פומפידו, פריז; מתנת האמו. 1967

> Marcel Janco, Mask, 1919 Assemblage: paper, cardboard, twine, gouache, pastel,  $45 \times 22 \times 5$  cm Centre Pomnidou, Paris Gift of the artist, 1967





75 HP. אוקטובר 1924. בוקרסט איור העטיפה: ויקטור בראונר גיליוו יחיד: עורכים: אילריה וורונקה סטפן רול וויקטור בראונר

Constructie: VICTOR BRAUNER

פי שהתנדב לצבא הרומני במלחמת העולם הראשונה. 75 HP October 1924 Bucharest ver illustration: Victor Brauner האמנציפציה של יהודי רומניה התחוללה רק בשנת Single issue: edited by Harie Voronca בעקבות לחץ גדול שהפעיל הנשיא האמריקני Stephan Roll, and Victor Brauner וודרו וילסון, והיא שהביאה להתפטרותו של ראש

ממשלת רומניה דאז, יוֹן ברטיאנו. רומניה היתה המדינה האחרונה באירופה שנתנה אזרחות לתושביה היהודים. החוקה החדשה משנת 1923 אישררה את זכותם של היהודים לאזרחות, אבל פחות מ־15 שנה לאחר מכן הוצא צו מלכותי (מס' 169 מ־21 בינואר 1938) שאילץ את היהודים לשוב ולבקש אזרחות ותבע מהם לשם כך ובמכוון להגיש מסמכים רבים בתוך פרק זמן קצר. בעקבות זה איבדו 36.3% מהיהודים את זכויותיהם האזרחיות. מ"ה מקסי ומרסל ינקו היו שניהם הרדווח ההשפלה הזאח.

יהודי, אינו זכאי לשום הגנה". כך גם מ"ה מקסי, שתואר

בתעודת הלידה שלו בן של "נגר זר בן הלאום היהודי".

מקסי הגיש בקשה לאזרחות רק בשנת 1923, אף־על־

את קביעתו של קוּזה שאמנות רומנית אמיתית היא אמנות לאומית וכן את הרעיון שרק רומנים בדם יכולים להיות אמנים רומנים אמיתיים אימצו באותה תקופה רוב האינטלקטואלים הרומנים. לכן אין פלא שהביקורת המסורתית לא הופנתה כלפי יצירתם של אמני האוונגרד היהודים גרידא אלא כיוונה בדיוק אל שורשיהם האתניים. כך למשל, תוארה תערוכתו הראשונה של ויקטור בראונר ב־1924 תוצר של "זרות אפלה" ופעולה חתרנית שיש לדווח עליה ככזאת למשטרה החשאית. הפַּסל חוריה איגירושאנו, שהיה גם מבקר האמנות של כתב־העת השמרני Clipa ("הרגע") בהוצאת החברה לאמנויות, לא רק כינה את ינקו ומקסי "משוגעים" אלא גם "זרים בארצנו". במאמר אחר הוא הצהיר שנוכחותם של "פולשים אלה באמנותנו [...] אמנים חסרי ארץ שאינם מבינים את משמעות הבעלות עליה [...] היא בגדר עזות מצח חסרת תקדים בארץ החורשים והרועים שהיא ארצנו, בעלת המרחבים הפוריים [...] יש די אנשים בארצנו שבכוחם להילחם למען אמנותנו, לפתח אותה, לא לצמצמה ולשלוח לבתי משוגעים ואל מחוצה לארץ את

אמני אוונגרד יהודים מרומניה מאת ראדו שטרו

רוב אמני האוונגרד ההיסטורי מרומניה והחשובים שבהם היו ממוצא יהודי. האם היה זה מקרה או שהסיבה לכך נעוצה בזיקה מיוחדת של יהודים למודרניות מהפכנית?

מופתעים מן ההכרה שחמישה מן האמנים שהיו מעורבים באופן פעיל בהולדת תנועת הדאדא בציריך היו יהודים ילידי רומניה, ביקשו חוקרים אחדים ליחס את השורשים ה"אמיתיים" של הדאדא לתרבות החסידית אשר ב־1900 בקירוב היתה עדיין פעילה בכמה עיירות במולדביה. ואולם, שלושה מהם – טריסטאן צארה (או בשמו המקורי: שמואל רוזנשטוק), מרסל ינקו והמבוגר שבהם ארתור סגל – לא היו שומרי מצוות וודאי שלא חסידים. שלושתם היו רחוקים מאוד מו החסידות. והעדיפו את התרבות המודרנית על פני היהדות האורתודוקסית. גם משפחותיהם של שני אמני האוונגרד היהודים החשובים האחרים מרומניה – ויקטור בראונר ומ״ה מקסי – לא היו דתיות. האמנים היהודים שהשתייכו לגל האוונגרד השני ברומניה – פאול פאוּן וז'ול פּרחים – היו חילוניים אף הם.

ההסבר לריבוי המכריע של אמנים יהודים בחוגי האוונגרד אינו נעוץ אפוא בהשפעה המשוערת של החסידות או של הקבלה אלא ביחסיהם המורכבים והנפתלים של האמנים היהודים עם התרבות הרומנית. יהודי רומניה לא הובחנו רק מבחינת דתם או מעמדם הכלכלי אלא נחשבו קבוצה אתנית נבדלת. חסידי הלאומיות הרומנית שדגלו במדינה אחת ללאום אחד ראו בעצם קיומם בקרב האוכלוסייה הילידית קריאת תיגר על כינונה של חברה רומנית הומוגנית וטהורה מבחינה אתנית. היהודים, יותר מכל ה"זרים" האחרים, היו בעיניהם האויב מבפנים, האיום על אחדות האומה, שהיתה בעיני דמיונם קהילה המבוססת על קשרי דם. היהודים היו לדעתם לא רק שונים מבחינה תרבותית אלא גם מבחינה גזעית, וכינוים – לא רק "סטרייני" (זרים), אלא "ונטיצ'י" – כינוי מבזה שתרגומו "נטע זר הפולש למקום לא לו".

זאת היתה גם תפיסתו של הפרופסור האנטישמי אלכסנדרו צ' קוּזה (1857–1947), שהחיל את הרעיונות הללו על היצירה האמנותית. ב־1908 ראה אור ספרו Nationalitatea în artă (לאומיות באמנות) ובראשו המוטו: "לאומיות היא הכוח היוצר של התרבות האנושית – תרבות היא הכוח היוצר של הלאומיות". אף־על־פי שהאידאולוג ה"אתנוקרטי" ניקיפור קרייניק הגדיר ב־1935 את חיבורו של קוּזה "האמת היסודית של חיינו" וביכה על כך שהוא לא היה ל"מדריך הקלסי ליצירה רומנית", נודעה לספר השפעה רבה, הוא הודפס בכמה מהדורות והיה למסמך שהתרבות הלאומנית הרומנית שבה וציטטה פסוקים נבחרים ממנו. א"צ' קוּזה, ברוח הוגה־הדעות וסילה קונטה, ראה באומה ישות אתנית הומוגנית שפרטיה חולקים אותו גוף ואותה רוח. אחדות זו המבוססת על קשר דם היא בהכרח גם טריטוריאלית שכן "כל טריטוריה יכולה לשרת את התפתחותו של לאום אחד בלבד". קוזה הגדיר את הזהות הלאומית "האינדיווידואליות האתנית של העם" והסיק מכר ש"מרגע שעם מחקה את תרבותם של עמים אחרים. הוא עתיד להתמזג אתם ולחדול מלהתקיים". על האמנות, כביטוי העליון של התרבות, להיות קשורה במהותה ללאום ועל האמן לייצג בהכרח את הלאום שלו. "האמנות הלאומית" היא אפוא צורת הקיום היחידה של האמנות.

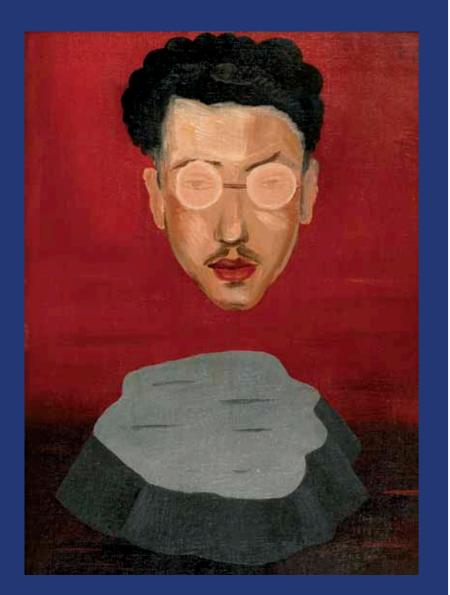
אמנות לאומית משמע סגנון לאומי, שכן "ברור כי יצירת אמנות שאינה בעלת תווים לאומיים גלויים <u>אינה</u> יכולה להיות <u>אמיתית</u>". היות שזרים אינם יכולים לגלם את אופיה האמיתי של התרבות הרומנית, יוצא מכך שעל נציגי התרבות הרומנית להיות ממוצא רומני. ה"זרים" שקוּזה כיוון אליהם היו בראש ובראשונה היהודים, הנשוא האמיתי של ספרו. ה"ז'ידאני" (יהודונים), בלשונו של קוּזה, "צירוף אתני נחות בהחלט", הם בני גזע אחר, בעלי אמונה אחרת, מחויבים לעקרונות תרבות אחרים ואין בכוחם להיטמע ולהתבולל. חרף זאת, "בעזות המצח האופיינית לגזעם" הם שואפים למלא תפקיד בתרבות הרומנית, חותרים להפיץ רעיונות חולניים ומבקשים לפוגג ולהעלים את רוח האומה. על כן, "יהודונים

אינם יכולים להיות יוצרי התרבות הרומנית" ויש

י**קטור בּראוּנר**. לסשה פנה אהובי. 1930.

טריסטאן צארה אמנם נולד ברומניה ב־1896 אבל לא On the cover Victor Brauner, To My Beloved Sasa היה אזרח רומני מלידה. בתעודת הלידה שלו כתוב: Pană 1930, Oil on canvas, 50 x 34 cm. "שמואל רוזנשטוק, בן להורים בני דת משה, לאום "Collection Vladimir Pană

צבעי־שמן על בד, 50 × 34 ס"מ, אוסף



דווקא: אמני אוונגרד יהודים מרומניה

**Jewish Avant-Garde Artists** from Romania

מוזיאון ישראל, ירושלים
The Israel Museum, Jerusalem

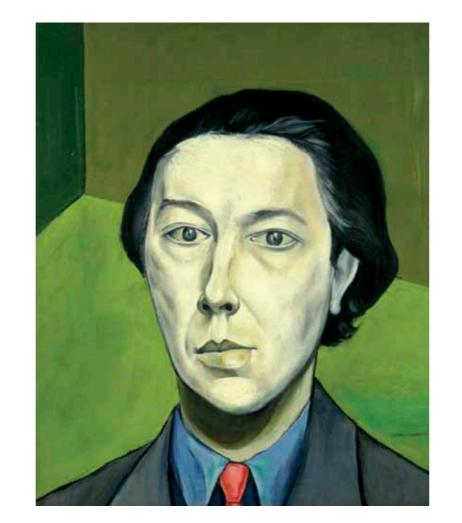
## **JEWISH AVANT-GARDE ARTISTS FROM ROMANIA** Radu Stern

The majority of the artists representing the historical Romanian avant-garde, and the most important among them, were Jewish. Was the high percentage of artists of Jewish descent a coincidence or was there a special affinity between Jews and radical modernity?

Startled at the realization that five of the artists actively involved in the emergence of the Dada movement in Zurich were Jews born in Romania, several scholars have attempted to establish the "true" roots of Dada within Hasidic culture, still alive around 1900 in some Moldavian shtetls. However, these artists – in particular Tristan Tzara (born Samuel Rosenstock), Marcel Janco, and the elder Arthur Segal – were not observant, and certainly cannot be considered Hasidic. They were very far from Hasidism and rejected Orthodox Judaism in favor of modern civilization. Neither were the families of the other two major Jewish avant-garde artists from Romania, Victor Brauner and M. H. Maxy, religious. The Jewish artists belonging to the second wave of the avant-garde from Romania, Paul Păun and Jules Perahim, were secular as well.

The explanation for the overwhelming presence of Jewish artists in avant-garde circles is not to be found in the hypothetical influence of Hasidism or Kabbalah, but in their complex and complicated relationship with Romanian culture. Jewishness in Romania was not only seen as a religious and/or economic distinction, but also as an ethnic one. In the eyes of Romanian nationalists, who advocated one country for one nation, the very existence of Jews among the native population challenged the project of an ethnically pure, homogenous Romanian society. The nationalists saw the Jews, more than any other "foreigners," as the enemy from within, a threat to the unity of the nation, which they envisioned as a community linked by blood. Jews were not only seen as culturally but also as racially different. They were not simply called "străini" (foreigners), but "venetici," a pejorative term that may be translated as "allogeneic intruders that do not belong."

This was also the conception held by the anti-Semitic university professor A. C. Cuza (1857-1947), who applied these notions to artistic creation. In 1908, he published Naționalitatea în artă (Nationality in Art), which carried the motto "Nationality is the creative power of human culture – culture is the creative power of nationality." Though the "ethnocratic" ideologist Nichifor Crainic described Cuza's text in 1935 as the "fundamental truth of our life" and lamented that it had not become "a classic guide for Romanian creation," the book had considerable impact and was reprinted several times, turning into the reference book of extreme Romanian cultural nationalism. Following the same line of thought as the philosopher Vasile Conta, Cuza regarded the nation as an ethnically homogenous entity that must share the same body and the same soul. This blood-based unity must also be territorial, as "any territory can serve the development of only one nationality." Cuza defined national identity as "the ethnic individuality of any people," deducing that "from the moment that peoples imitate the culture of other peoples, they will merge with the other peoples and no longer exist." Art, as the highest expression of culture, must be intrinsically linked to nationality, and the artist must necessarily represent his nationality. Thus, art can exist "only as a national art."



ויקטור בראונר, דיוקן אנדרה ברטון, 1934, המוזיאוו לאמנות מודרנית של פריז

Victor Brauner Portrait of André Breton, 1934. Oil on canvas, 61 × 50 cm Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

A national art implies a national style, as "it is obvious that a work of art that does not bear מצבעי־שמן על בד, 61 א 50 ס"מ, the manifest signs of nationality could be only untrue." Consequently, the representatives of Romanian culture must be ethnically Romanian, as foreigners cannot embody the true character of Romanian culture. The

"foreigners" that Cuza had in mind were first and foremost the Jews, the actual targets of his book. The *jidani* (kikes), to use Cuza's term, "an absolutely inferior ethnic combination," are of a different race, of a different faith, subscribe to different cultural principles, and are inassimilable. In spite of this, "with the characteristic impudence of their race," they dare aspire to play a role in Romanian culture, striving to spread unhealthy ideas and dissolve the national soul. Therefore, "kikes cannot create Romanian culture," and must be barred from the Romanian cultural scene.

Though born in Romania in 1896, Tristan Tzara was not a Romanian citizen at birth. His birth certificate reads: "Samuel Rosenstock, of parents of mosaic religion, Israelite nationality [sic], not subjected to any protection." This was also the case with M. H. Maxy, described in his birth certificate as the son of a "foreign carpenter of Israelite nationality." Maxy applied for citizenship only in 1923, though he had volunteered for the Romanian army during World War I. The global emancipation of Romanian Jews took place only in 1919, pursuant to great pressure exerted by American President Woodrow Wilson, leading to the resignation of Ion C. Brătianu, Romania's Prime Minister at the time. Romania

was the last European country to grant citizenship to its Jewish population. The new 1923 Constitution confirmed the Jews' right to citizenship; however, less than fifteen years later, royal decree no. 169, dated January 21, 1938, compelled the Jews to reclaim their citizenship, requiring a considerable number of documents within an intentionally short period of time. Consequently, 36.3% of the Jews lost their civic rights. Both M. H. Maxy and Marcel Janco had to submit themselves to this humiliation.

Cuza's affirmation that true Romanian art must be a national art, as well as the

idea that only Romanians by blood could be genuine Romanian artists, were adopted at the time by the majority of Romanian intellectuals. It is not surprising, then, that traditionalist criticism was not directed merely against the artistic innovation of Jewish avant-garde artists, but precisely targeted their ethnic origins. For instance, Victor Brauner's first exhibition in 1924 was decried as a product of "dark foreignness" that should be reported to the State Secret Police as a subversive act. The sculptor Horia Igiroşanu, who also served as art critic for Clipa (The Instant), the conservative journal published by the Society of Fine Arts, not only called Janco and Maxy "crazy," but also "aliens to our land." In another article, Igiroşanu declared that "it is an unprecedented impudence in our ploughmen's and shepherds' country, with vast and fertile plains, to have these intruders in our fine arts. . . . Artists that do not have a country and do not understand to have one, do not have anything to do amidst ourselves. . . . There are enough people in this country to fight for our art, to develop it, not to diminish it, and to send to the madhouse and abroad those who do not understand and cannot love this small country." He concluded his text with a threat: "I will not talk a lot to these fools; I will deal with them in another way if they do not understand to get out of here."

The demand for a "national art" became the central element in the Romanian debate concerning artistic creation. The discussion focused on the definition of "national specificity." In practice, "national specificity" was thought to be connected to values of autochthonism, which idealized Romanian national values as embodied by the peasant, in contrast to the "foreign" decadent urban population. For Cuza, the notion that "beauty has no homeland" was heresy. Romanian national art must derive from Romanian sources of inspiration alone.

If only ethnic Romanians could create a "national art," it followed that there was no place in this field for Jewish artists, condemned forever to exclusion from a cultural domain to which they did not belong. Assimilation, including religious conversion, for those willing to undergo the procedure, was not a valid option in order to gain recognition as a Romanian artist. Even the abandonment of their faith could not modify the Jews' status, just as baptism could not modify their blood. "Several drops of holy water," wrote Cuza, "cannot change anything." For many, they would remain "christened" Jews, pejoratively called "Pseudo-Romanians." As such, they were still inevitably rejected as non-native, lacking the organic link to the soil and to the genuine Romanian ethos. "The Jews are unable to have a global vision of Romanian life. . . . They could not have . . . the perspective of the wide landscape, of the artistic picturesque flooding Romanian art because, living faraway, their life is crushed by revolt and helplessness."

True Romanian artists were expected to express their "Romanianness" and reject the transnational approach of Modernism, which was considered incapable of expressing national character. It is obvious that, under such conditions, it would have been difficult for Jewish artists to identify themselves with a cultural trend that rebuffed them. The barrier erected between them and "national art" compelled them to search for another kind of art, in which their "otherness" was not insuperable. "We energetically reject the false tradition of the soil and we bow to the endless tradition of man. The first is

מ"ה מקסי, עירומה עם פסל אליל (פרט). ,1924, צבעי־שמן על בד, 101 × 75.5 ס"מ

M. H. Maxv. Nude with Idol (detail). 1924. Oil on canvas, 101 × 75.5 cm of Romania, Bucharest

conservatism, the second is civilization," could be read in an editorial published by the avant-garde magazine *Integral*. The universalism and cosmopolitanism of the avant-garde were an obvious draw. In this sense, the Jewishness of the artists, perceived as an insurmountable obstacle to the creation of a "national art," offered easier access to radical modernity than to Romanian culture, preoccupied with a search for "national specificity." In other words, the fact that the majority of the avant-garde artists from Romania were Jewish indicates a problem with Romanian culture of the period, rather than with Jewish culture.

The attraction of several young Jewish artists to radical modernity appears to have been an obvious choice. In October 1924, Victor Brauner published, along with poet Ilarie Voronca (born Eduard Marcus), the magazine 75 HP. Described by the literary critic Eugen Lovinescu as a "purely Jewish endeavor," the single issue of 75 HP was the most experimental avant-garde publication in Romania. The earliest Romanian avant-garde periodical was Contimporanul, edited from 1922 to 1932 by Ion Vinea (born Ion Iovanaki), of Greek origin. Contimporanul's artistic director and main theoretician was Marcel Janco. Toward the end of 1924, the First International Art Exhibition of Contimporanul was organized, and proved to be one of the major European avant-garde shows. Curated by M. H. Maxy, with the help of Janco, the exhibition was a veritable "Armory Show" for the Bucharest public. Besides the local representation of Brauner, Janco, Maxy, Milita Petrascu, and Hans Mattis-Teutsch, the public could view four sculptures sent from Paris by their compatriot Constantin Brâncuşi, three paintings and a print by Arthur Segal, as well as works by Belgian, Czech, German, Hungarian, Polish, and Swedish avant-garde artists.

In March 1925, Maxy published Integral, another avant-garde publication, subtitled "magazine of modern synthesis." Integral aimed to synthesize all previous avant-garde isms into a new one: Integralism. Both Janco and Maxy published articles and reproductions of their works in *Puntea de fildeş* (The Ivory Bridge), a cultural Jewish magazine issued to raise money for the construction of the Hebrew University of Jerusalem. In the second and last issue, printed in May 1926, Marcel Janco published the architectural plan for a reinforced concrete villa in Palestine, designed in collaboration with his brother Jules. In an article significantly entitled "Noi şi noi" (We and We) in the same issue, Maxy suggested strengthening the connection between Jewish artists from Europe and from Palestine. The new type of Jewish art advocated by Maxy for the Promised Land was akin to Western avant-garde art, "letting aside any Yiddishist or Hebrew passion"; curiously, he offered Picasso and Chagall as two diverse examples. This new art was characterized by a "spirit of invention, organizing system, surprise, dissociation, abstraction . . . the actual virtues of the Jewish plastic art mind."

The second wave of Romanian avant-garde artists gathered around Unu (One), a new magazine published by Saşa Pană (Alexandru Binder). The artist most

