

Stephan Benedict
MARCEL IANCU – unul din fondatorii
avangardei artistice românești



În eseu acestă, bazat în bună parte pe albumul criticului Geo Șerban, “Întâlniri cu Marcel Iancu”, publicat în 2011 de Editura Hasefer, voi descrie contribuția pictorului și arhitectului de origine română la avangardă europeană și românească, precum și continuarea activității sale artistice după plecarea lui definitivă din România în 1941, chiar înaintea intrării României în război. A fost anul plecării din țară a mai multor notabilități din artele plastice ca: Hedda Sterne, Constantin Antonovici, Sandu Darie, și numeroși alți artiști. “N-aș fi plecat niciodată – mărturisește pictorul, dacă teroarea verde, (Garda de Fier), nu făcea victime chiar în familia mea. Însă rădăcinile îmi sunt acolo și mai simt cum pulsează seva acelor rădăcini”.



Dada a fost o mișcare artistică unică, CEA MAI RADICALĂ INSURECȚIE ARTISTICĂ A SECOLULUI 20, care a avut un mare impact asupra artei secolului 20. A fost conceput și realizat în Cabaretul Voltaire, în Zurich, Elveția, de un grup de poeți, pictori și filozofi în exil, care se opuneau războiului, agresivității și schimbării culturilor din lume. Printre fondatori s-au aflat Hugo Ball, Marcel Iancu, Emmy Hennings, Hans Arp, Richard Hulsenbeck, Hans Richter, Tristan Tzara și Sophie Tauber. Searatele Dada figurau poezii spontane, muzică de avangardă, dansatorii purtând măști în diverse show-uri elaborate. Dadaistii ațâțau și enervau audiențele prin desconsiderarea artei și culturii de tip occidental, pe care ei îl considerau de tip vechi și apus, ca urmare a atrocităților petrecute pe fronturile primului război mondial. Dadaistii obiectau estetica picturii, sculpturii, limbajului, literaturii și muzicii contemporane. Grupul Dada a publicat articole și a instalat expoziții. Semințele înplântate în Zurich s-au răspândit repede pe suprafața pământului, având ca rezultat organizații noi dadaiste la Paris, New York, Berlin, Hanovra și în multe alte locuri. Marcel Iancu a fabricat măști și costume pentru faimoasele seare și baluri și a creat basoreliefuli făcute din carton și ipsos. El avea un stil eclectic și unic, în care a combinat în chip strălucit elemente abstracte și figurative, de natură expresionistă.

În “Journal du Mouvement Dada”, Skira, 1989 p.57, Marc Dachy îl citează pe Iancu povestind singur cum a trebuit să găsească soluția existenței sub presiunea situației, tot mai sumbre: citez: “Mizeriile războiului mi-au tăiat orice resursă și am început să-mi asigur viața cântând în localuri de noapte ale Zurich-ului, vechi cântece populare franțuzești, englezești și românești. Fratele meu mă acompania la pian”. Așa, din local în local, ajunsese într-o zi să bată la ușa tavernei ținute de Hugo Ball. Citez: “Când a înțeles că eram pictor, că-i frecventam pe cubiști și futuriști, ca știam poeți și alți artiști din Zurich, mi-a propus imediat să particip la planul său de a crea un cabaret literar. Am vorbit a două zi cu Hans Arp și cu Tzara despre proiect, pentru a-i convinge să-și dea concursul. Tzara a intuit pe loc folosul ce s-ar putea trage.

În fiecare seară noi prieteni s-au adăugat grupului nostru. Poeții cântau, scriitorii își declamau proza și nimicnicia, pereții scanteiau de picturi și de manifeste, se ascultau ariile pieselor executate de Hugo Ball la pian și se dansa pe melodii negre și javaneze, echipați cu măștile confecționate de mine, ori se recitau la patru voci, în patru limbi diferite, poeme simultane”. Curând după seara inaugurării din 5 februarie 1916, extravaganțele zurbagiilor participanți fură botezate cu numele Dada, cuvânt fără noimă, atribuit de unii hazardului, de alții faptului că cei doi animatori români erau auziți exclamând frecvent, în conversațiile lor: da! da! Limba română era la ea acasă în ambianța “Cabaretului Voltaire”. Arp își amintea, la distanță de câteva decenii, că unul din cântecele “de lume” care producea deliciile asistenței fusese “La moară la Hârța-Pârța”, Ball își amintea și el cum Iancu atârna pe pereții localului fanteziste arătări sub titlul “arhangheli”, când nu se chemau, conform catalogului inclus în almanahul Cabaret Voltaire (număr unic), “matrapazlâcuri”. Prin compunerile versificate ale lui Tzara circulau, răspândite refrene în anumite medii de pe marginea orașelor noastre, precum acest “zoumbai, zoumbai, zoumbai die”, prezent mai întâi într-un text din almanah, încorporat apoi și în “Prima Aventură celestă a domnului Antipirină”, gata din tipar la 28 iulie, 1916. Mișcarea Dada născută la “Cabaret Voltaire” își diminuează tonusul prin dezmembrarea grupului inițial, încă de la începutul lui 1917. Cel dintâi care părăsește scena este Richard Huelsenbeck, partner a lui Tzara și Iancu în intervențiile verbale “simultane”. Mai târziu acesta avea să se mute la New York, având să devină doctor psiholog. Apoi se retrage însuși Hugo Ball în 1918, patronul localului, preferând o viață monahală de călugăr. Marcel Iancu îi scrie lui Arp pe 26 februarie că a ținut pe 13 februarie, la Zurich, în fața Școlii de Arhitectură, o conferință pe această temă. El pleda pentru intensificarea apropierea conceptuale dintre statutul arhitecturii și capacitatea sculpturii, și a picturii de a interveni în combaterea cu mai multă eficiență a iluzionismului mimetic, de factură clasicizantă și barochizantă. Programul permite

să se întrevadă aspirația spre un mod de transformare a raporturilor dintre consumator și producător de artă, a mentalității publicului fără traumatismele negativismului vehement și exagerat propulsat de Tzara.

Mai târziu, Iancu va aduce limpeziri suplimentare. În catalogul expoziției jubiliare – Dada 1916-1966 – organizate în primăvara lui 1967 la Muzeul de Artă Modernă din Haifa, el disocia retrospectiv “două viteze” pe parcursul mișcării : una extravagant nihilistă, intonând prohodul creației, hazardul pur, susținut de aripa literaților, alta aparținând artiștilor plastici, exasperați deopotrivă de rutină, adepți înfocați ai inovației, însă mai puțin amatori de “scandal” și de șocul cinismelor gratuite. Limpezirile lui Iancu trebuie asociate cu apelierile lui Huelsenbeck din “Dada e avant”, unde acuza deschis orientarea “literaților” de sterilitate estetizantă, hedonistă. În general lui, Zurich-ul îi lăsase amintirea unui fel de stațiune balneară, inundată de frivolitate, cu o atmosferă oarecum de seră, artificial-mondenă, ferită de șirul impedimentelor impuse aiurea de război. Nemulțumiri acumulate chiar la față locului vor aduce la scindări și realinieri în interiorul avangardei.

Până la cristalizarea distinctă a pozițiilor, s-a menținut un paralelism inofensiv, vag marcat de gesturi independente. Cronică dadaismului înregistrează, de pildă, în iunie 1918, niște reuniuni cu iz separatist, ținute de Marcel Iancu, dar tot el era autorul afișului care anunța soiree-ul agitat din 23 iunie când Tzara a uluit asistență cu unele dintre cele mai dinamitate declarații ce aveau să grăbească separația apelor. În decembrie, pictorul mai semna coperta numărului 3 din revista “Dada”, pentru că luna următoare să facă pasul desprinderii, expunând la prestigioasă “Kunsthaus” din Zurich cu grupul “Das Neue Leben”. În aprilie 1919, diferendul dintre cei doi artiști români ai înnoirii, devenise de notorietate publică. Motivul imediat al discordiei l-a constituit decizia lui Marcel Iancu de a se alătura semnatarilor textului programatic inserat de “Neue Züricher Zeitung” la 4 mai, prin care se anunța existența unei echipe cu propriu profil și în opoziție față de linia “furioasă” a dadaismului. Grijă supremă a noilor coechiperi

ce-și zic “artiști radicali”, este de a pune capăt disprețului la adresa publicului și a-i capta interesul, convingându-i de implicarea artei în problemele existenței sale, contribuind la emanciparea societății. Legat tot mai strâns de Arp și coechiperii săi, Iancu expune cu ei la Berna în 1920 și la Essen în același an. Chiar înainte ca Tzara să schimbe Zurich-ul cu Paris-ul, Marcel Iancu l-a precedat pentru a tona terenul. Aici are proasta inspirație de-al vorbi de rău pe Tzara lui Andre Breton, lucru care va avea consecință decisivă la întoarcerea lui la București, spre beneficiul continuării mișcării de avangardă românească, precum și a reluării relației cu prietenul lui din liceu, Ion Vinea, editorul revistei *Contimporanul*, devenind astfel co-editor.



“Ar fi fost o nebunie și o auto-distrugere de a trăi efectiv o viață Dada, scria mult mai târziu poetul Andrei Codrescu, întrucât o asemenea viață ar fi inclus prin definiție bancuri practice, bufonerie, intoxicații, sabotaj, ruperea de normal, jocuri periculoase de copii, trezirea zeilor decedați, și neluarea în serios a educației”. Dada reprezenta pe toate acestea, și dincolo de ele, o practică constanța de auto creație, o orgie de auto reinventare a identității. Acest lucru rezultă din viața unuia din fondatori, Tristan Tzara, după cele relatate în cartea dlui Marius Hentea *TATA DADA, Viața reală și aventurile celeste ale lui Tristan Tzara*, recent publicată de MIT Press.

Referitor la satul de artiști creat de Marcel Iancu, pe nume Ein Hod în Israel, la 20 de km la sud de portul Haifa, pe unul din versanții Muntelui Carmel, în 1953, sat abandonat de

arabi în 1948 și planificat să fie complet demolat de autorități, Marcel Iancu îi pomenește pe iluștrii oaspeți care au vizitat satul, printre care: Rene Huyghe, Jean Cassou, Jacques Lassaigne, Jean Arp, soția lui Sophie Tauber și alții.

În povestirea lui, cu referiri la creația naivă, la profunzimi ale subconștientului valorificate prin inspirația degajată de prejudecățile supunerii la datele exterioare, împotriva artei figurative, răzbat note din tinerețea lui. Marcel Iancu întreține neobosit nervul răzvrătirii artistice, fiind unul din primii promotori ai abstracționismului în România. În revista de avangardă *Contimporanul* din 24 iunie 1922, el dădea lămuriri edificatoare în susținerea radicalismului geometric. Citez: “E lăuntric și personal. Pornește de la linie și culoare, întocmai cum muzica pornește de la sunet. Și precum muzică grupează sunete creatoare de armonii, pictura abstracționistă dispune liniile și culorile în vederea unui rezultat armonios. Astfel eliberată, pictura devine o construcție abstractă, ca o simfonie neprogramatică”.

Mai explicit se formulează sensul noului program în niște note cu punctul de pornire în construcțiile geometrice instaurate de cubism, cu care Dada și în special Marcel Iancu păstrează afinități structurale. Citez din *Contimporanul* din decembrie 1926: “Linia, volumul, culoarea sunt elemente plastice și nu se găsesc decât sub înfățișare dezorganizată, inconștientă în natură. A culege și organiza elementele plastice constituie problema artelor plastice. Pornind de la viziune, arta creează realități plastice neatârinate de iluzionare (viziunea naturală). O copie a naturii nu implică frumosul plastic, natura nefiind o realitate plastică. Realitatea plastică reprezintă o construcție a intelectului, nu numai a simțirii omenești”. Despre virtualitatea culorilor, citez din aceeași revistă, numărul din februarie 1927: “După haosul impresionist, cubismul pentru prima dată compune culoarea. Pictorul care până ieri nu știa ce face, începe să-și organizeze mijloacele. Și în lumea culorilor e o diferență fundamentală între fizică lor (natură) și puterea lor artistică (expresivitatea). O absolută demarcație în lumea culorilor nu există încă. Adesea un roșu e mai degrabă un albastru, sau

un verde e mai degrabă un galben. Despre puterea de expresie a culorilor nu trebuie vorbit decât grupate în acorduri”. Construcția organizatoare a elementelor plastice, compunerea culorii sunt sintagme cheie. Frecvența lor îndreptățește constatarea Manifestului din 1972 că, demolând trecutul, Dada nu a dinamitat Arta, nici nu a fost o “glumă”, în ciuda farselor-șoc, la care a recurs uneori din exasperare în față opacității de duzină. Cum scria Marcel Iancu în 1925: “De fapt se confundă încă, în spiritul de rând, noțiunea de frumos cu: podoabă, lux, strălucire, bogăție – mijloace vechi de șantaj artistic al epocilor care înflăcărau prin fast, imaginația maselor”. Ținta polemicii lui acerbe o constituiau eclecticismul stilurilor, decorativismul de fațadă, sentimentalismul anecdotic și abilitatea, virtuozitatea, careucid moralitatea meșteșugului esențial. În înțelegerea sa, locul artistului trufaș, de sorginte romantic, însingurat și împins în mrejele boemei de mercantilismul neguțătorilor de artă, îl ia creatorul înnobilit de crezul profund uman al comunicării, riguros până la asceză, avându-l ca prototip pe Brâncuși, despre care glossa, citez: “...iubește viațași natura cu o înțelepciune virilă. Dragostea lui nu e extatică, pasivă, romantică. Dimpotrivă! Atelierul lui este o urmare a laboratorului natural...Când crede să urmeze numai, să asculte numai legile cosmice, el le forțează și compune deseori altele mai subtile, mai organice, mai drepte....Totuși izbânda lui nu e întemeiată pe vreo dexteritate. Munca lui este a sihastrului credincios care și-a închinat gândirea elementelor, fiindcă știe că cea mai deplină satisfacție o găsești când te mistuie puterea creației”. (citată din Contimporanul din ianuarie 1925).

Cum se constată repede, pledoariile artistului depășesc nemulțumirea vindicativă, fronda gratuită, furia demolării în gol și, oricât ar părea de paradoxal, originalitățile cam excentrice sub anumite aspecte ale manifestărilor dadaiste nici n-au eșuat pentru el într-un scepticism acerb, negativist, nici n-au alimentat orgoliile individualismului înverșunat. Marcel Iancu îndrepta, de pe malurile Dâmboviței, antene febrile spre marile circuite intelectuale, într-un efort elevat de a

evita rămânerile în urmă, izolaționismul și plafonarea, fatale în orice domeniu, dar mai ales în cel al creației. La curent cu centrele care determinau dezvoltarea artelor, el își modelează o suplă strategie a răzvrătirii, conectată eficient în progresele din lume.

În ideile pe care le susținea se întâlnea, într-un acord perfect sincron, cu principii ce au impulsionat decisiv gândirea și practica artistică a deceniilor interbelice. Felul de a reprima imitația figurativă, de a se depărta de natură, îl apropia de teoriile lui Mondrian, după cum în fervoarea suprimării frontierelor artificiale dintre artă și meșteșug, în vederea unei colaborări menite să apropie creația de viață și societate, se va asemăna cu platforma lui Gropius, școala arhitecturală Bauhaus și cu stilul arhitectural al lui Le Corbusier.

Satisfacția supremă a lui Marcel Iancu este de a nu fi fost dezis de faptele istorice și de a nu fi fost adus el însuși în situația de a se contrazice în impulsurile sale fundamentale. A cunoscut – firește – inegalități, dar nu oscilații majore de direcție. Impactul cu Orientul i-a modificat, întru început, paleta coloristică. Pictorul transferă realitatea pe pânză fără combustia transfigurării. El bate și la poarta, altă dată izgonită a figurativului, însă nu din oportunitate imitativă, ci mai curând din experimentări de compoziție spațială. În 1931, Marcel Iancu nota în Contimporanul, citez: “Arta nu rămâne un fenomen individual, oricât de personal e artistul. Eforturile n-au valoare dacă nu sunt subordonate și însumate”. Este ceea ce l-a determinat să cultive, permanent, emulația de echipă, ardoarea colectivă.

Ceea ce omogeniza o activitate atât de diversă pare să fie raportarea, deseori mărturisită de M.I., la conștiința unei solidarități de generație. De câte ori era chestionat în legătură cu etapele parcurse, îndată după ucenicia pe lângă maestrul Iser, îi plăcea să amintească de juvenila experiență concomitentă, soldată cu editarea revistei “Simbolul”, împreună cu Ion Vinea și Tristan Tzara, susținând că aceasta deschidea drumuri noi erei revoluționare în arta românească. (interviu din revista Facla din 17 martie, 1934). Era și prima generație plină de ambiții, dintre care cea de a se descătușa din veșnica sclavie a

imitațiilor pariziene de bon tone...Generația lui Marcel Iancu s-a orientat către revoltă, pe un drum de revelație, de gândire și durere. Este greu de identificat procentul de eventual "iserism", însă filiația lui "doctrinară" cu maestrul său, rămâne indiscutabilă. Prin pictorul și profesorul lui, Iosif Iser mai întâi, Marcel Iancu s-a apropiat de "credințe noi în artă" și tot prin el a deprins inaderența la dogma școlilor și stigmatul prejudecăților academice.



Întors la București în 1922, Marcel Iancu a funcționat simultan drept pictor, grafician, ilustrator de texte, realizator de decoruri de teatru, arhitect, urbanist, conferențiar și comentator pe teme de actualitate în perimetrul artelor frumoase. El a fost posesorul acestor multiple înzestrări și ceva mai mult: o prezență influentă, animator extrem de dinamic în domeniile competențelor sale, promotorul unei optici moderne, suple, orientate spre emanciparea energiilor creatoare de riscul limitărilor și marginalizării (provincia-lism, apatie, comoditate conjuncturală, oportunist gregar), preocupat să înlăture orice ar diminua șansele Operei sale de a răspunde exigențelor valorice autentice și comunicării cu un public cuprinzător. Între exponatele Muzeului Janco Dada din Ein Hod, există un autoportret în ulei și câteva desene fixează faza debutului lui din anii adolescenței. Precocitatea lui s-a manifestat într-o atmosfera intelectuală îmbibată de impulsuri contestatate premergătoare primului război mondial.

A existat întâi impactul futurismului, audiența promptă în România a asaltului furiosului Marinetti, urmată de lansarea simultană în Franța și România, în 1909, a

primului Manifest Futurist, marcând începutul unei susținute campanii. Erau urmărite producțiile literare corespunzătoare: romanul lui Marinetti, "Mafarka futuristul", și plachetele demonstrative ale poezilor Cavacchioli, Lucini, Buzzi. Principalii pictori ai mișcării: Boccioni, Carra, Russolo, Severini ajung repede reproduși în revistele de largă audiență (în Universul Literar din 30 martie, 1914). Marcel Iancu a precizat clar: citez: "Futurismul a fost școala noastră, el ne-a animat cu putere de simbol, la izvorul ideilor sale am crescut, am oțelit elanul nostru". Paralel, răzbat ecouri multiple din direcția cubismului, fiind lansat la București în 1909 pictorul Andre Derain și poetul Apollinaire, din Alcohols, apărut în 1914.

În felul acesta, în drumul lui spre Zurich, Iancu programează escale la Munchen și Koln, pentru a se pune la curent în muzee și expoziții, cu ultimele performanțe ale modernității, după inițierea făcută la maestrul Iser.

M.I. este atras la început, după cum menționăm, de spargerea tiparelor, pe baza spiritului sau insurecțional de frondă, pe de altă parte, îi repugnă nihilismul rudimentar și extravaganța dizolvantă. Ludicul, inventivitatea fantezistă îi stau la îndemână ca o replică stenică la rutină, cu grija de a nu aluneca în cinism arogant, în zona periferică a excentricităților scandaloase. El se va încadra perfect în ambianța carnavalescă a "Cabaretului Voltaire", atras de sensul dinamitar al jocului grotesc cu măști, pe care și le confecționa. Dar treptat se depărtează de Tristan Tzara, fostul lui companion de la revista "Simbolul" din 1912, imediat ce spiritul Dadaist dă semne de a se complăce într-un exces devastator, nefast oricărei cristalizari creatoare, fiind interesat mai curând la raportarea la constructivism. Preferă să se numească artist radical, dar chiar dacă deplângea sărăcirea artei până la punctul de a i se anula impactul public, în același timp detesta sofisticatele mistificări, înstrăinarea creației, sub efectul cantonării abuzive în zonele hazardului. Apariția lui Marcel Iancu în peisajul autohton tulbură tocmai apele statute ale autohtonismului legat strict de exaltarea tiparelor imobile de viață rurală, arhaică. Dinamismul este calitatea prin care se impune felul sau de a se exprima, în vârtejul de linii și

culori, în severa compoziție de planuri întretăiate, îmbinate, suprapuse. Ritmul, tensiunea elementelor intrate în compunerea imaginilor proliferate de pictor vin să interzică pasivitatea privirii. Nu atât noutatea procedeelelor primează la el, cât pulsul actual, tradus la un nivel de sinteză superioară. M.I. își caută parteneri pretutindeni, punând la cale o expoziție fără precedent la București, cu participarea celor mai apropiați coechipieri din timpul campaniei zuricheze: Hans Arp, Paul Klee, Hans Richter, Kurt Schwitters, Wiking Eggeling, Kassak Lajos, Karl Tiege. Vernisajul expoziției a avut loc în noiembrie 1924, iar printre pictorii autohtoni s-au aflat Arthur Segal, Mattis Teutsch, Victor Brauner, M.H. Maxy, Milița Petrașcu, sub patronajul unor sculpturi ale lui Brâncuși, așezate demonstrativ la loc dominant, spre a atrage atenția că spiritul nou, modernitatea, departe de a fi trebuit importate, au primit, din România, viguroase aferențe, deplin omologate la nivel mondial. Dacă M.I. manifestă vreun orgoliu, acela este de a se plasa neconținut în conjuncția circuitelor de idei europene. Prin revista "Contemporanul", stabilește o rețea activă de vase comunicante cu reviste similare ca orientare din mai toate capitalele europene, de la Varșovia și Belgrad, la Paris și Berlin. Practica schimburilor de colaboratori este frecventă cu organele avangardei poloneze, cehe, maghiare, sârbești, ca să culmineze într-un număr integral dedicate de prestigioasă "Der Sturz" confrăților de baricada din România. Din paginile "Contemporanului", desenele lui M.I., primite încă mai dinainte, cu fast, în coloanele publicațiilor italiene, evadează până-n Argentina. El izbutește să alcătuiască un fel de cerc al prietenilor "Contemporanului" în străinătate, exponenți ai mișcării modern literare și artistice; pe cei din Franța reușea să-i contacteze cu ocazia călătoriei lui din 1925, reușind să publice scurte convorbiri cu notabilități precum: Delaunay, Braque, Cocteau, Delteil, Arp, Peret, Breton, Brâncuși, fiecăruia făcându-i un portret în peniță. M.I. se pricepea să capteze interesul celor din preajma, desigur într-un farmec personal în formula căreia trebuie să fi contat forța enormă de iradiere a multiplelor sale aptitudini. Găsea

fără efort argumentele necesare pentru a face să pivoteze în jurul sau o întregă adunare de minți alese. După mărturia actriței Dida Solomon, citez: "Prin 1925-26, în fiecare marți, în casa mea din București, se adunau aceia care încercau o evadare de formele îmbâcsite ale trecutului. În reuniunile acestea de spirit și artă, predomina personalitatea lui M.I., căruia cred că i se datorește Bucureștiul modern (interviu apărut în revista "Clopotul" la 1 ianuarie, 1934). Perioada respectivă se distinge printr-o remarcabilă efervescență și inițiativa, având punctul de plecare ambianța instaurată la "Contemporanul". Se produce treptat, fortificarea grupului cu aderenți de marcă: celor trei inițiatori (Ion Vinea, Marcel Iancu și Jacques Costin), li se adaugă, mai întâi Benjamin Fundoianu, Sandu Eliad, Filip Corsa, Marius Lotar și Henri Gad, apoi Milița Petrașcu, M.H. Maxi, Victor Brauner și, mai de la distanță, însuși Brâncuși. Publicații de tip similar proliferază. În 1924, unicul număr din "75HP" făcea un fel de frondă pe cont propriu, dar puțin mai târziu, revista "Punct", săptămânal de propagandă activistă, merge în același spirit până la identificare și contopire efectivă. Un satelit avea să fie pentru cel puțin un an, în 1926 revista "Integral", devenind repede dizident, din cauza unor polemici de ordin personal. Stindardul prozelitismului va fi preluat entuziast la revista "Unu" între 1928 și 1932, de echipa celor mai tineri nonconformiști: Geo Bogza, Ștefan Roll, Sașa Pană, Moldav, Zarembo, Miron Radu Paraschivescu și alții. Cu ocazia numărului 100 în oct-nov. 1931, cei de la "Contemporanul" schițau un succint bilanț, într-un context cu aspect de manifest, marcat de orgoliul independenței și al lucidității, citez: "Nu am imitat, nu am silabisit și repetat nimic". Își revendicau o experiență originală, aptă să-i așeze sincron, printre întemeietori. Citez: "Nu am răspuns nici unui apel; am fost, în Europa, dintre cei ce au ridicat steagul". Firește cel îndreptățit să revendice postura avangardistului era M.I. În revista "Punct" de pildă, făcea să apară unele desene din anii perioadei de la Zurich. Celebra sa pânză, "Balul", inspirate din serile animate ale "Cabaretului Voltaire", expusă de cum revenise

din Elveția, a avut un impact mai larg când era din nou arătată amatorilor de artă la inaugurarea galeriei permanente sub auspiciile librăriei "Hasefer". Despre această lucrare de excepție, marele și exigentul critic de artă Petru Comarnescu scria, citez: "L-am apreciat nu de mult pentru excepționala sa lucrare "Balul", joc dinamic de forme expresive, furnicare gestionate de plăcere și sugestie muzicală. Apreciem actualmente ritmul culorilor, redade doar în puritatea lor proprie. Admirăm unele lucrări fragede în ipsos, mult mai potrivit pentru jocurile de culoare decât uleiul. Nu-i cereți subiect d-lui M.I., precum nu puteți cere subiect niciunei scoarțe basarabene – joc de formă și culori. Din acest punct de vedere M.I. este un mare artist, care a izbutit să dea niște tonuri de albastru și cafeniu, unice aproape în pictura noastră românească. (citată din revista "Rampa" 21 feb. 1927).

Prind să abunde tentativele criticii de a-i fixa nota personală de diferențiere prin sintagmele, citez: "Un Dionysos al culorilor", "Un descoperitor al algebrei picturale", "Poet care se răfuieste cu natura în culori și linii". Ziarele încep să-i dedice pagini întregi omagiale ("Facla" din 8 feb. 1932), la care se își dau concursul spirite dintre cele mai autorizate pentru a exprima prețuirea dobândită în ochii opiniei publice de prestațiile și personalitatea lui Marcel Iancu. Poetul și matematicianul Ion Barbu caută să concentreze esența caracterizatoare în formulă lapidară "geometrie incendiată". Citez: "furtuni de echere, crize de conuri și multe, mai ales, dreptunghiuri – lame cenușii pentru înalte opere justițiare". Scriitorul Mihail Sebastian relevă rafinata știință a creatorului de a pătrunde în intimitatea inconfundabilă a structurilor suprapuse unghiului său de observație. Citez: "Marcel Iancu are o intuiție solidă a formelor. Construcțiile lui, aparent fanteziste, sunt de o rară vigoare fizică, de o varietate plastic evidentă, imediată. Nu zadarnic pictorul acesta este intovărașit de un architect. Am impresia că Marcel Iancu pictează arhitectura obiectelor ce-l preocupă. Pe vremea când încă trăia în România, dramaturgul Eugen Ionescu avea, când și când, obiceiul să reflecteze asupra expozițiilor curente. Despre Marcel Iancu scria

impresionat, cu deosebire, de "funcția spirituală" a culorii altfel decât la impresionisti, bunăoară, unde funcționa la nivelul senzației optice. La Marcel Iancu, culoarea este cauterizatoare. Dezagreghează tonurile impure sau neesențiale. Corozivă, dinamică, dar disciplinată, cu o expresivitate simbolică, ea construiește atmosfera proiectată din interior". Chiar în ziua apariției comentariului lui Eugen Ionescu, Marcel Iancu ținea o conferință pe tema "Plastica Modernă". Într-o sală arhiplină, pictorul revenea la preocuparea de legitimare a propriilor opțiuni de la orizontul revoluției operate de cubism prin restabilirea firului "cu marile tradiții" primitive, citez: "Începând de la Cezanne și mai ales de la Picasso, se poate asista la o reînviere a strictei trăiri plastice". De fapt era semnalul angajării într-o acțiune mai vastă de edificări și dialoguri publice. Se numără, acum, printre inițiatorii asociației de artă, filosofie și literă "Criterion", ia parte la simpozioane cu profil urbanistic, și chiar intră în componența unei comisii abilitate să se implice în planuri de dezvoltare orășenească. Continuă să participe la expoziții și să culeagă aprobările criticii. Un accent mai vehement satiric marchează parte din lucrările expuse în 1937, sub impresia unor negre presimțiri, pe măsură ce se agitau forțele extremiste. Este momentul prezenței consistente în grafica de ziar, pe marginea acutelor chestiuni sociale (șomaj, incertitudinea păcii, mizerii camuflate de politicieni demagogi, în publicații net anti-dictatoriale și antifasciste (de ex: Facla, Cuvântul Liber, Timpul). O notă de luminozitate aduc, în expoziția din 1939, lucrările inspirate de o recentă călătorie în Orientul Apropiat. Va urma perioada neagră a fascizării României și a forțării lui, menționată mai sus de a părăsi pentru restul vieții, țara lui de origine.

