



1945-1953:
trasee instituționale și destine politice
în arta românească postbelică

Autor: Irina Gh. CĂRĂBAȘ-OLARU

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-298-4

CUPRINS

INTRODUCERE	4
COLECTIVIZARE ȘI INSTITUȚIONALIZARE	18
Prolog pictural I	
Colectivizare și kolekativ artistic	22
Sindicatul Artelor Frumoase: pe drumul sinuos al colectivizării	25
De la Sindicat la Uniune	34
SUPRAVEGHERE ȘI PEDAGOGIE	40
Prolog pictural II	
Niveluri ale supravegherii – o pedagogie a realismului socialist	46
În pepiniera realismului socialist	52
DISCURS ȘI RITUAL	60
Partidul vorbește	61
Artistul vorbește	67
Artistul răspunde	74
Artistul critică	91
EXPUNERE ȘI CANON	95
Continuități și discontinuități în sistemul expozițional. Câteva repere istorice	96
Triada de foc: <i>Flacăra</i>, <i>Salonul oficial</i> și <i>Expoziția de Stat</i> în 1948	103
Canon și muzeificare	109

UN REALISM SOCIALIST AVANGARDIST?	117
STUDIU DE CAZ: M. H. MAXY, JULES PERAHIM, HANS MATTIS TEUTSCH ÎN EPOCA POSTBELICĂ	
Poziționări politice în publicațiile avangardei	121
<i>Revista Orizont</i> : avangarda între glorificare și critică	
Atitudinini, opțiuni, tatonări interbelice	
M. H. Maxy: partea vizibilă a sistemului artistic	135
Recapitulări instituționale	
Cum să pictăm?	
Jules Perahim: „puterea ce depășește funcția”	143
Între Maiakovski și Maiakovski	
Insertii instituționale	
Grafica - o artă a propagandei	
Ilustrația de carte sub auspiciile realismului socialist	
Hans Mattis Teutsch: reformator al realismului socialist	156
Artistul angajat la marginile sistemului	
Incursiune în viața artistică brașoveană la începutul anilor 1950	
Despărțiri și reveniri	
Omul nou înainte și după	
Bibliografie	169

TRASEE INSTITUȚIONALE ȘI DESTINE POLITICE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ POSTBELICĂ 1944-1953

REZUMAT

Istoriografia artei românești în secolul al XX-lea lucrează, în general, cu segmente cronologice vaste, delimitate, cel mai adesea, de evenimente politice. Al Doilea Război Mondial constituie o astfel de bornă, împărtășită de metanarațiunile culturale de aproape pretutindeni, peste care se suprapune, în România, precum și în celelalte țări ale fostului Bloc estic, instaurarea regimului comunist. Aceste două evenimente majore au făcut ca cele două jumătăți ale secolului anterior să fie percepute și problematizate diferit, ca entități istorice radical opuse. Schimbările instituționale, dislocarea ierarhiilor, impunerea unor criterii artistice rigide, toate legate de sfera politică, justifică, pe deplin, această atitudine. În plus, realismul socialist, importat din URSS și aclimatizat în România prin strategiile de mai sus, a fost, ulterior, considerat ca radical antimodern și străin de o evoluție firească a câmpului artistic local. Pe de altă parte, separarea netă între arta dinainte și după Război a dus la fragmentarea carierei unor artiști, la marginalizarea etapelor postbelice sau la căderea în uitare a unor nume care s-au afirmat tocmai în primul deceniu după 1945. Mulți artiști moderniști sau avangardiști consacrați de canonul interbelic și-au continuat activitatea și și-au construit varii forme de adaptare în cadrul noilor instituții artistice. Cum schimbările din interiorul câmpului artistic nu au fost imediate și nici subite, nu se poate vorbi despre reacții uniforme sau simultane, ci de o pluralitate de răspunsuri la politicile culturale ale regimului în formularea cărora au contat, printre altele, prestigiul, ambiția, orientarea politică și dorința de supraviețuire. Se poate vorbi despre acest segment delimitat cronologic de 1944 și 1953 ca despre o trecere graduală de la ideile și practicile artistice configurate în perioada interbelică la realismul socialist prin apropierea sociabilității, instituțiilor și pieței artistice de către stat. Se produce, în fapt, o balansare între epurare – o violentă îndepărtare a trecutului și a oamenilor considerați a-i aparține din

punct de vedere ideologic – și conservare – oameni și practici ce aveau un statut construit în perioada anterioară care sunt incorporați în noul sistem. Tot astfel, într-un mod ce poate părea paradoxal și este, în orice caz, creator de tensiune, propaganda ce anunța ruptura totală de trecut și ridicarea unei culturi cu totul noi conviețuia cu oameni și practici neschimbate, aflați la un nivel mai mult sau mai puțin public, care dădeau exact impresia contrară, de continuitate și chiar de securitate. Exista o nevoie concretă de profesioniști, dar și de personalități care să servească procesului de legitimare a noului sistem, devenind exemple de transformare personală.

Privirea retrospectivă și mai ales auspiciile traumei istorice rețin, din perioada imediat postbelică, numai realismul socialist și consecințele lui, însă epoca poate fi, atunci când este investigată mai îndeaproape, mult mai diversă. Semnificația ei aparte nu decurge exclusiv din schimbări majore, ci dintr-o temporalitate densă în interiorul căreia conviețuiesc o multitudine de elemente aparent contradictorii. Pentru a releva felul în care modelele, practicile, canoanele artistice interbelice supraviețuiesc sau se transformă după Război și mai ales în contact cu politicile oficiale comuniste, am ales ca limită inferioară a segmentului temporal studiat anul 1944 când încep primele reconfigurări ale sistemului artistic. Limita superioară fixată la 1953 nu se referă, în primul rând, la moartea lui Stalin și începuturile relaxării ideologice ce va purta numele de „dezgheț”. Deși micile schimbări ce i-au urmat nu trebuie trecute cu vederea, în câmpul cultural românesc, realismul socialist își trăiește apogeul. Așadar, 1953 reprezintă momentul de stabilizare a realismului socialist în care sistemul instituțional ajunsese la echilibru și reușise să înglobeze cea mai mare parte a artiștilor și să propună un canon al realismului socialist local.

Lucrarea cuprinde patru capitole dedicate instituțiilor artistice reconfigurate după 1944 și un consistent studiu de caz care urmărește carierele a trei artiști de avangardă – M.H. Maxy, Jules Perahim și Hans Mattis Teutsch – în perioada postbelică. Există, astfel, o balansare între un cadru general care poate servi la regândirea istoriografiei artei românești postbelice și atenția față de destinul individual și de felul în care continuitățile cu trecutul mai îndepărtat sau mai recent pot fi detectate într-un corpus de opere.

Introducerea prezintă jaloanele metodologice, pe de-o parte, diversele reevaluări ale studiului totalitarismului și ale artei totalitare, în speță ale realismului socialist, care au ghidat cercetarea, pe de altă parte, problemele și întrebările ce au decurs din sursele primare studiate. Astfel, sunt chestionate periodizările mai vechi ale istoriei artei în ceea ce privește perioada postbelică și articularea lor cu discursul Războiului Rece. În conjuncție cu aceasta, se discută motivațiile alegerii segmentului temporal studiat, având în vedere cronologiile și conceptualizările artei locale, precum și periodizările realismului socialist sovietic deoarece, așa cum întreaga lucrare se străduiește să demonstreze, acesta din urmă nu a fost preluat ca atare în spațiul românesc. Translarea realismului socialist din URSS în țările Blocului estic nu s-a făcut fără ajustări, care au variat de la un context geografic la altul și uneori de la o instituție la alta. Adaptabilitatea la situații

culturale diferite îl prezintă ca o entitate mai degrabă fluidă, nesupusă unor definiții sau cronologii fixe. În plus, în ciuda receptării sale ulterioare, realismul socialist poartă unele caractere ale modernității care au influențat adaptabilitatea unora dintre artiștii cu educație și carieră stabilă de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial la normele acestuia.

Cercetarea se bazează pe studiul unor arhive puțin sau deloc cercetate anterior, aducând materiale inedite atât în ceea ce privește istoria unor instituții precum Sindicatul Artelor Frumoase, Uniunea Artiștilor Plastici, Muzeul de Artă al RPR, Institutul de Arte Plastice *Nicolae Grigorescu* din București (fonduri aflate fie la Arhivele Naționale, fie la instituțiile în cauză), cât și a carierelor instituționale, care fuseseră de mult uitate, ale unor artiști interbelici. Am lucrat, de asemenea, cu colecții de periodice și cataloage de expoziție de epocă, redescoperind texte de artist și reproduceri care nu au mai fost niciodată incluse într-o cercetare academică. Fondurile documentare ale Muzeului Național de Artă Contemporană și ale Institutului de Istoria Artei G. Oprescu au contribuit, și ele, la aceste recuperări. Ilustrația din lucrare reflectă, în bună măsură, această direcție recuperatorie, fiind, în mare parte, inedită (conține, inclusiv, reproduceri de lucrări astăzi pierdute) sau extrem de puțin cunoscută (ca desenele lui Camil Resso aflate în colecția Bibliotecii Academiei Române). Cercetarea de arhivă este confruntată permanent cu scrierile memorialistice ale artiștilor și, într-o mai mică măsură, cu istoria orală.

Primul capitol, **Colectivizare și instituționalizare**, se ocupă de mecanismele instituționale pe care regimul comunist le-a utilizat în procesul de centralizare a vieții artistice. Privită din perspectiva unei „durate lungi”, Uniunea Artiștilor Plastici (UAP) reprezintă forma colectivă instituționalizată care a marcat, în mod decisiv, destinul istoriei artei postbelice în România și a mediat, în diverse etape, raporturile ei cu puterea comunistă. Imediat după înființare, ea a jucat un rol important în centralizarea și controlul câmpului artistic, precum și în instaurarea realismului socialist. Dacă însă restrângem perspectiva și privim înființarea ei în contextul colectivizării vieții artistice care debutează anterior, chiar imediat după Război, atunci UAP nu mai este decât moștenitoarea unor structuri relativ stabilizate care, la rândul lor, preluaseră forme interbelice de organizare artistică. În 1950, UAP nu era o nouă instituție, ci remodelarea Sindicatului Artelor Frumoase, căruia i se dă un alt nume și de la care preia membri, organizarea colectivă a vieții artistice, ierarhii și, mai ales, subordonarea față de stat. Pe lângă transferuri de putere și, parțial, moduri de organizare, se înregistrează și alte continuități între cele două instituții: Comisia de îndrumare, medierea contractelor cu statul, formule pedagogice precum atelierele colective, conferințele și călătoriile de documentare în fabrici și gospodării colective, precum și cooperativa și însăși ideea de a lucra în colectiv. Reîntoarcerea la istoria anterioară în mare parte uitată, adică la Sindicatul Artelor Frumoase, permite înțelegerea detaliată a raporturilor dintre structurile mai vechi și schimbările operate de regim, precum și contribuția majoră în

calibrarea acestor raporturi a unor artiști ca M.H. Maxy, Camil Ressu, Jean Steriadi, Constantin Baraschi sau Iosif Iser.

Capitolul al doilea, ***Supraveghere și pedagogie*** pornește de la ideea că, în perioada care ne interesează, instituțiile artistice sunt constituite nu numai ca entități colective, ci și ca mecanisme de supraveghere a artiștilor și a producției artistice. Ele cultivă imaginea segregată a societății socialiste împărțite în fideli și dușmani. Supravegherea autorului și a artei sale ia forma luptei contra dușmanului „din interior”. Totuși, instituțiile și mecanismele lor de supraveghere au, în primul rând, intenții de ordin pedagogic, urmărind să creeze o anumită relație între artist și stat și să determine pe artiști să producă o artă care corespunde ideologiei și politicilor culturale ale acestuia. Așa cum reiese din felurite exemple de pe tot parcursul acestui studiu, relația pedagogică este bilaterală: din anumite structuri și practici organizaționale, experimente, inițiative și eșecuri, toată lumea învață, astfel încât instituțiile artistice și cele politice se perfecționează în timp și, la fel, abilitatea artiștilor de a negocia poziții ierarhice sau propria operă. Se inventează mecanisme interne care pot acționa asupra cazurilor particulare, dar există și instituții care supervizează activitatea instituțiilor artistice, însă ele intervin mai ales în momente de criză ale sistemului artistic sau politic. Sunt exemplificate toate treptele supravegherii artistice, pornind de la comisii de îndrumare, comisii de epurare, ședințe, plenare, rapoarte până la prezența consilierului sovietic. Sistemul de supraveghere este discutat în cadrul relațiilor de putere formate în interiorul instituțiilor și a luptei pentru diverse beneficii care decurgeau din adaptarea artiștilor la practicile instituționale ale realismului socialist. În acest hățiș al supravegherii și birocrăției, artiștii interbelici absorbiți de noul sistem artistic, în special cei care se găseau în vârfurile ierarhiilor instituționale, au fost și supravegheați și supraveghetori, fapt ce deplasa, alternativ, demarcația între realism socialist și vechiul modernism.

A doua parte a capitolului se ocupă de pedagogia artistică în sens propriu, adică de reformele și transformările prin care a trecut învățământul artistic în primul deceniu postbelic, așa cum sunt reflectate de istoria Institutului de Arte Plastice din București. În epoca interbelică, Școala de Arte Frumoase încă utiliza formule de educație academistă bazată pe desen și de aceea reconvertirea ei în pepinieră a realismului socialist a fost întrucâtva mai ușoară și acesta sprijinindu-se pe mijloace artistice clasicizante. Dominația profesorilor interbelici era netă mai ales în primii ani, iar amintirile studenților confirmă aura de care ei se bucurau.

Deși discursul nu poate fi considerat o instituție în adevăratul sens al cuvântului, ci este o practică transinstituțională, i-am dedicat un întreg capitol deoarece realismul socialist se constituie, încă de la început, pe calapod literar, iar discursul face parte din practicile lui, indiferent de domeniu. Capitolul ***Discurs și ritual*** își propune să discute câteva tipuri de discursuri ce privesc realismul socialist în artă din mai multe momente ale segmentului temporal cercetat, extrase fie din publicații, fie din documente inedite de arhivă. Este vorba,

în principiu, de texte scrise/spuse de artiști, dar am inclus și o variantă a discursului de partid cu privire la realismul socialist. Cu acest prilej, sunt discutate conceptele realismului socialist, reperele lui și circulația lor în spațiul românesc. Capitolul este construit în jurul unei forme particulare de discurs descoperite în fondul de arhivă a Sindicatului Artelor Frumoase. Este vorba de un chestionar adresat artiștilor din București, în 1948, în care poate fi surprinsă o fază intermediară de coagulare a limbajului realismului socialist în România. Ca și în celelalte capitole, atenția se concentrează asupra răspunsurilor date de artiștii interbelici, pentru a investiga cum au asimilat ei limbajul realismului socialist și dacă bagajul lor conceptual anterior a deturnat anumite noțiuni. Celelalte texte (un articol al lui Nicolae Moraru publicat în 1950, două discursuri la festivitatea de înființare a UAP aparținând președintelui Boris Caragea și lui Constantin Baraschi din 1950, câteva declarații înaintea deschiderii expoziției *Flacăra* din 1948 și un proces-verbal al unei comisii de îndrumare din 1952) îl bordează pentru a arăta felul în care comunicau diversele niveluri ale discursului, precum și legătura constitutivă dintre cuvânt și imagine ce definea realismul socialist. În acest context, se aștepta din partea artiștilor să fie capabili să verbalizeze nu atât propriile opere, cât dezideratele generale cu privire la artă. Repetarea lor în varii configurații discursive constituia un fundament al ritualurilor instituționale, ea actualiza angajamentul artistic și, odată cu el, întreaga colectivitate. Deși mulți artiști își însușesc conceptele realismului socialist și noul limbaj, nu era important dacă își redactau ei înșiși discursurile sau articolele. Mai importantă era rostirea sau lectura, adică performativitatea limbajului care participa, și ea, la sistemul realismului socialist.

În noul sistem artistic în curs de transformare în prima decadă după Război, nu numai artiștii sau lucrările erau supuși obligatoriu medierii și controlului instituțional, ci și dimensiunea publică a artei, temporalitatea, felul ei, întâlnirea cu publicul. Începând cu 1948, se încearcă punerea la punct a unui sistem de expoziții colective, anuale și naționale, care să confere o identitate comună și convergentă artei produse în noua Românie socialistă, să formeze și să actualizeze colectivitatea artistică și să împlinească misiunea pedagogică, democratică și propagandistă a artei. În procesul de instituționalizare totală a artei, expoziția colectivă constituia ultima verigă, rezultatul la care conlucraseră îndrumările, stimulentele și presiunile. Capitolul al patrulea, ***Expunere și canon***, consideră că expozițiile au fost mijlocul cel mai eficient și mai comprehensibil de a forja, pentru artiști și de către artiști, constrângerile, dar și limitele imaginii artistice socialiste timpurii. Ele furnizau indicații asupra temelor și genurilor permise și stabileau ierarhii ale acestora; tot ele au impus dominația absolută a artelor plastice și a anumitor strategii reprezentationale sau tehnici. La fel ca și în alte structuri instituționale, expoziția colectivă nu este un fenomen nou, ci doar unul adaptat și redirecționat de politici culturale noi. Capitolul trece în revistă funcționarea expozițiilor colective înainte și după 1948, pentru a se opri mai în detaliu asupra evenimentelor expoziționale din acel an de turnură care au redefinit relația dintre stat și artiști. Expoziția *Flacăra, Salonul oficial* – programat, dar niciodată organizat efectiv – și *Expoziția anuală de stat* au constituit etapele unei transformări rapide care a angrenat toate

generațiile de artiști. Putem vedea, în sistemul periodic de expoziții, intenția de a defini și selecționa un canon local al realismului socialist, fapt care s-a și întâmplat în 1953, când o galerie de artă contemporană s-a deschis la Muzeul de Artă al RPR, cu lucrări achiziționate de la ultimele două expoziții anuale. Constituirea ei nu mai putea fi amânată când se părea că regimul câștigase, în sfârșit, stabilitate și legitimitate. Expunerea permanentă de artă contemporană avea rolul de a confirma filonul realist al artei românești propus de Galeria națională, ce cuprindea o selecție de artă modernă, și de a-i confirma astfel o presupusă continuitate locală.

Deși anumiți artiști sunt discutați mai în detaliu în cadrul felurilor capitole, unii chiar în fiecare capitol, datorită implicării lor în toate instituțiile artistice nou-constituite (cum este, spre exemplu, Camil Resso), am considerat că nu este întotdeauna suficient pentru înțelegerea felului în care instituțiile artistice au modelat operele individuale. De aceea am ales ca, în partea a doua a lucrării, în capitolul ***Un realism socialist avangardist?***, să mă ocup de un întreg studiu de caz: M.H. Maxy, Jules Perahim și Hans Mattis Teutsch. Alegerea unui caz atât de particular precum cei trei artiști considerați reprezentanți importanți ai avangardei interbelice trasează trei destine extrem de diferite și pune în evidență remanențele interbelice în opera fiecăruia și modalitățile în care opțiunile lor politice și artistice dinainte de 1944 s-au transformat sub imperiul noului regim politic. Soarta avangardei în ansamblu constituie o problemă specială a epocii postbelice căci opțiunile politice de stânga, uneori deschis comuniste, îi propulsează pe mulți dintre membrii ei dinspre marginile culturale înspre poziții extrem de vizibile și în funcții din instituțiile statului. Avangarda se reactualizează sub conducerea lui Sașa Pană care devine redactorul revistei *Orizont*, prima publicație culturală finanțată de PCR după ieșirea din ilegalitate. Revoluția artistică apare ca predecesoare a revoluției politice ce se petrecea sub ochii ei, însă nu toate imaginile sau textele publicate aveau caracter ideologic. Tot atunci ia amploare o artă angajată de orientare comunistă, ce continuă din multe puncte de vedere militantismul anilor 1930, fără a se suprapune cu realismul socialist. Acest lucru este vizibil cu precădere în grafica diverselor publicații pentru care *Cuvântul liber* (1933-1936) constituia un antecedent important.

După discuția globală asupra relației între avangardă și ideile politice de stânga/comuniste trasată mai ales din perspectiva publicațiilor, fiecare artist este tratat separat în subcapitole care urmăresc, pe de-o parte, implicarea lor în sistemul realismului socialist și, pe de alta, episoade importante din opera lor postbelică. Toți trei au deținut poziții importante în ierarhiile artistice ale vremii în mod constant sau doar vremelnic și au participat, astfel, la implementarea realismului socialist în România, fără a renunța total la identitatea lor de avangardist. Maxy a fost cel mai abil navigator instituțional, reușind să câștige poziții în toate instituțiile artistice ale vremii. În paralel, și-a reinventat cariera, restrângându-se numai la profesiunea de pictor care era, de altfel, cea mai bine văzută și mai bine remunerată în sistem. Deși la Jules Perahim se constată, dimpotrivă, o expandare a domeniilor artistice practicate – pictură, grafică, teatru –, grafica rămâne definitorie pentru practica lui artistică din epoca postbelică. Datorită utilizărilor ei în strategiile de

propagandă, statutul graficii urcă vertiginos și, odată cu el, și traiectoria lui Perahim: de la un artist cvasinecunoscut, el devine o prezență permanentă – aflată mereu în penumbră și de aceea foarte puternică – în multe instituții artistice și de propagandă. Ilustrațiile de carte pe care le face pe toată durata anilor 1950 contribuie la canonizarea unor texte literare și sunt ridicate la rangul de modele ale realismului socialist în artă. Cazul lui Mattis Teutsch se situează marginal față de celelalte, dar și în ansamblul întregii cercetări, care s-a ocupat numai de transformările sistemului instituțional și de artiștii care activau în București. Locuind la Brașov, Mattis Teutsch nu a avut parte, precum ceilalți doi artiști, de puterea sau resursele centrului, însă el a contribuit esențial la extinderea sistemului instituțional realist socialist în provincie. El își asumă o anume marginalitate și în opera sa postbelică, fapt ce i-a permis o mai mare libertate și incorporarea unei reflecții asupra etapelor sale anterioare. Cazurile combinate ale celor trei artiști aduc elemente noi procesului de reevaluare a relației dintre avangardă și realism socialist, care a fost adeseori concepută în termeni de opoziție. De asemenea, ele aduc argumente mai detaliate principalei teze a cercetării care privește realismul socialist din România ca pe o entitate hibridă în care modelul sovietic se întrepătrunde cu experiența și practicile artistice și instituționale locale și care poate fi, de aceea, considerat o ipostază a modernității.

CONTENTS

INTRODUCTION	4
COLLECTIVIZATION AND INSTITUTIONALIZATION	18
Pictorial Prologue I	
The Art Collectivization and the Artistic <i>Kolektiv</i>	22
The Syndicate of Fine Arts on the Winding Path of Collectivization	25
From the Syndicate to the Artists' Union	34
SURVEILLANCE AND PEDAGOGY	40
Pictorial Prologue II	
Levels of Surveillance – a Pedagogy of Socialist Realism	46
In the Cradle of Socialist Realism	52
DISCOURS AND RITUAL	60
The Party Speaks	61
The Artist Speaks	67
The Artist Responds	74
The Artist Criticizes	91
DISPLAY AND CANON	95
Continuities and Discontinuities in the exhibitions system. Short Series of Historical Guidelines	96
The Enflamed Triad: <i>Flacăra</i>, <i>Salonul oficial</i> and <i>Expoziția de Stat</i> in 1948	103
Canon and muzeification	109

IS THERE A SOCIALIST REALISM OF AVANT-GARDE ORIGIN?	117
CASE STUDY: M. H. MAXY, JULES PERAHIM, HANS MATTIS TEUTSCH IN THE POSTWAR ERA	
Political Positions in the Avant-Garde Publications	121
<i>Orizont: the Avant-garde between Praise and Critique</i>	
Attitudes, Opinions, Pulses of the Interwar Period	
M. H. Maxy: the Most Visible Institutional Engagement	135
Institutional Summary	
How to paint?	
Jules Perahim: “a Power Surpassing his Position”	143
Between Mayakovski and Mayakovski	
Institutional Stances	
Graphic Arts and Propaganda	
The Book Illustration under Socialist Realism	
Hans Mattis Teutsch: Reformer of Socialist Realism	156
The Engaged Artist on the Margins	
The Artistic Life in Braşov at the Beginning of the 1950s	
Separations and Come-backs	
The New Man Before and After	
Bibliography	169

INSTITUTIONAL PATHS AND POLITICAL DESTINIES

IN ROMANIAN POSTWAR ART

1944-1953

ABSTRACT

Dividing art history of XXth Century in two time spans before and after WWII constitutes a common trait of Eastern and Western European historiography. In Romania and in the entire Eastern Bloc alike, the split between these two periods has been reinforced by the takeover of the communist regime in the aftermath of the war and the infliction of the Soviet model on the cultural field. These two superimposed political events seems to have determined not only an almost perfect temporal separation of the two halves of the past century but also their radical antagonism which continues to drive many historical approaches and to shape some of their addresses. Such an attitude is fully justified when one acknowledges the institutional transformations, the displacements of former hierarchies, the imposition of rigid artistic criteria – all of them connected with the political sphere – that took place in Romania after 1944. Moreover, the socialist realism – imported from the USSR and adjusted to the Romanian context by means of the aforementioned strategies – was subsequently considered as radically anti-modern and alien to the supposedly natural evolution of the local artistic sphere. However, the all too clear-cut cleavage between the art from before and after the war brought about a curtailed image of certain artists whose postwar careers fell into oblivion or intentionally shoved into the shadow. Many artists established by the interwar canon, both modernists and avant-gardists, carried on their activities and developed various ways to adapt within the new artistic institutions founded by the communist regime. As the changes inside the artistic sphere were neither immediate nor abrupt, one cannot invoke uniform or simultaneous reactions, but rather a plurality of responses to the cultural policies of the regime, devised – among others – through prestige, ambition, political orientations and the need to survive. One may discuss this precise chronological section between 1944 and 1953 in terms of a gradual transition from the artistic ideas and practices configured during the interwar period to the socialist realism through the state's appropriation of artistic sociability, art institutions and art market. What happens, in fact, is a sway between expurgation (a violent removal of both the past and the people ideologically enrolled) and preservation of individuals and practices that, along with their previously constructed status, were

nevertheless incorporated into the new system. Similarly in a way that might appear paradoxical, the propaganda – heralding the total rupture from the past and the rising of an entirely new culture – cohabited with unchanged people and practices which, more or less publicly, provided precisely the contrary appearance, namely that of continuity and even security. There was an actual need for professionals but also of personalities able to contribute to the legitimization of the new system and susceptible to be turned in examples of personal transformation.

In retrospect and especially under the auspices of the historical trauma the period after the WWII retains only the instilment of socialist realism and its consequences, whereas, when more closely investigated, it proves to be much more diverse. Its particular significance is less embedded in major transformations like the ones listed above, but in a dense temporality which contains many seemingly contradictory elements. In order to reveal the way in which interwar artistic models, practices and canons have outlived and changed in the aftermath of the WWII under the pressure of the official communist policies, I rappelled down to the year 1944 when the first reconfigurations of the artistic system started. The other temporal boundary of my research, the year 1953, does not primarily relate to Stalin's death and the beginnings of the ideological detente later to be known as "the thaw". Even if the minor changes following it shouldn't be left aside, the moment is marked in Romania by the zenith of socialist realism. Only by 1953, the socialist realism gained a relative stability in conjunction with a more established institutional system which had succeeded in integrating most of the artists and in imposing a canon of local artists and works for the local version of socialist realism.

This study comprises four chapters, dedicated to the artistic institutions as they were reconfigured after 1944 followed by a substantial case study surveying the postwar careers of three avant-garde artists, namely Max Herman Maxy, Jules Perahim and Hans Mattis Teutsch. There is, consequently, a sway between drawing a general framework – useful for rethinking the Romanian postwar historiography – and considering individual paths as well as specific corpora of artworks, in which the continuities with the more recent or the more distant past can be detected and discussed in more detail and with more subtlety.

The *Introduction* sets the methodological issues: on the one hand, various reevaluations occurred in the scholarship of totalitarianism and totalitarian art, particularly in the study of socialist realism, that have guided my research and, on the other hand, the topics and the questions that emerged from studying primary sources. Consequently, I am questioning older instances of art history periodization, as well as their articulation with the Cold War discourse. Thus, the option for this particular chronological cut (1944-1953) is further discussed taking into account the chronologies and the conceptualizations of local art, as well as the periodization of the soviet socialist realism whose plural temporalities – as this study argues – met those already existing within the Romanian context. The transfer of the socialist realism from the USSR to the

countries of the Eastern Bloc was not accomplished without serious recasts, which varied from one geographic context to another, and sometimes from one institution to another. Its adaptability to different cultural situations made the socialist realism appear as a rather wavering entity, resisting too rigid definitions and chronologies. Moreover, despite its subsequent reception, the socialist realism was not deprived of modernist features which facilitated the adaptation to its requirements of many artists who were trained and/or had already established their careers before the WWII.

This research is grounded on the careful study of archives largely ignored before, providing thus undisclosed material regarding the history both of several art institutions, such as the Syndicate of Fine Arts, the Artists' Union, the Art Museum of Popular Republic of Romania, the *Nicolae Grigorescu* Institute of Fine Arts (records kept either at the National Archives or by the institutions themselves), and of the postwar institutional careers, longtime forgotten, of some so called 'interwar' artists. I have also thoroughly examined various holdings of magazines and exhibition catalogues from the 1940s and 1950s, discovering texts and pictures never before included in an academic research. The documentary records from the National Museum of Contemporary Art, and from the *George Oprescu* Institute of the History of Art, have contributed as well to these retrievals. The illustration instrumented in my research, which largely reflects this restitutive direction, is mostly inedited material (including reproductions of lost artworks), or extremely scarcely known (as, for instance, Camil Ressus's drawings from the collection of the Library of the Romanian Academy). The archival research was constantly confronted with the artists' memoirs as well as, to a lesser degree, with oral history.

The first chapter, ***Collectivization and Institutionalization***, investigates the institutional mechanisms to which the communist regime resorted in the process of centralizing the artistic life. Scrutinized from the vantage point of a *longue durée*, the Artists' Union (UAP) stands for the collectively institutionalized body that decisively impacted the course of postwar art history in Romania and, at the same time, interceded on most occasions the relations with the communist power. Shortly after its foundation, this institution played an important part in the centralization and control of the artistic field, as well as in the establishment of the socialist realism. When one narrows the perspective and examines its setting within the context of the collectivization of the artistic life, initiated immediately after the war, the UAP may be perceived as having inherited many relatively stabilized structures which, on their turn, had embraced interwar patterns of artistic organization. In 1950, UAP was hardly a new institution but the reshaping of the Syndicate of Fine Arts, provided with a different name, whereas with the same collective organization of artistic life, the same hierarchies and some of its former members, and, most of all, with the subordination towards the State. Apart from power transfers and, partially, organizational patterns, one may detect other continuities between the two institutions, such as the so-called "Guidance Committee", the intercession of state contracts, pedagogical

formulas like the collective studios, conferences and documentary-trips to factories and collective households, as well as the cooperative and the idea itself of working collectively. The return to the pre-history of UAP, largely forgotten, namely to the Syndicate of Fine Arts, facilitates the detailed understanding of the relations between the previous structures and the transformations instrumented by the new regime, as well as the comprehension of the major contributions of some artists, like Max Herman Maxy, Camil Ressu, Jean Steriadi, Constantin Baraschi or Iosif Iser, to the calibration of these relations.

The second chapter, *Surveillance and Pedagogy*, is centered on the assumption that, during the first decade of communist governance, the artistic institutions were constituted not only as collective entities, but also as surveillance mechanisms forced upon the artists and their work. Moreover, they propagate the image of a society segregated in believers and enemies. The surveillance of the artist and his work is thus shaped into a struggle “from inside” against the enemy. However, the institutions and their surveillance mechanisms had primarily pedagogical intentions, aiming to fostering certain relations between the artist and the State and, at the same time, to determine the artists to create an art that would correspond to its ideology and its cultural policies. As suggested by various examples along my research, the pedagogical relationship is twofold: everybody was supposed to learn from institutional structures and organizational practices, from experiments, undertakings and failures so that the artistic and political institutions would gradually improve their status and functioning; in a similar way artists bettered ability to negotiate hierarchical positions or even their own work. Internal mechanisms able to operate upon particular cases of artists, artworks, and exhibitions were invented; at the same time, the artistic institutions’ activity was further supervised by higher state institutions, which interfered mainly in moments of crises. All the levels of artistic surveillance are exemplified, starting with guidance committees, expurgation committees, séances, plenaries, reports and not least the presence of the Soviet counselor. The surveillance system is discussed in the context of the power relations constituted inside the art institutions and by the struggle for various benefits issued from artists’ adaptation to the institutional practices of the socialist realism. In this thicket of surveillance and bureaucracy, the interwar artists, which had been absorbed by the new artistic system, especially those finding themselves at the top of the institutional hierarchies, were both surveyed and surveyors. This particular situation alternatively shifted the borderline between socialist realism and the old modernism.

The second part of this chapter investigates the artistic pedagogy as such, more precisely the reforms and transformations of the art high-education during the first postwar decade, as mirrored by the history of the Institute of Fine Arts in Bucharest. Between the wars, the School of Fine Arts still resorted on academic patterns based mainly on drawing. Consequently, its conversion into a nursery of realist socialism, based on classicizing ideas and instruments, was somewhat easier. The domination of the interwar professors was still undisputed in the aftermath of war, and the students’ memoirs confirm their aura.

Although the socialist realist discourse cannot be considered an institution in the proper sense of the word, but rather a trans-institutional practice, it was granted an entire chapter as, from the very beginning, the socialist realism was grafted on literature and the verbal discourse was one of its main practices. The chapter ***Discourse and Ritual*** is intended as a discussion of several types of discourse – selected either from publications or from inedited archive documents – concerning the socialist realism in art in different moments along the period under research. Besides various texts written by artists (including here transcriptions of their speeches), the chapter also presents the official party discourse regarding socialist realism. All texts provide the opportunity to discuss concepts of socialist realism, its guidelines and the way they were circulated in Romania. More specifically, this chapter is constructed around a particular type of discourse uncovered from the archive files of the Syndicate of Fine Arts: it is a questionnaire designed for the artists in Bucharest in 1948, which reveals a stage in the clotting process of the socialist realism language within the local context. As in the other chapters, I focused on the answers provided by interwar artists, in order to investigate the way they assimilated this language and whether their own (interwar) conceptual instruments have altered certain socialist realist notions. Along with the questionnaire, the communication between different levels of the discourse, as well as the connection between word and image, are revealed by a number of disparate texts: an article published by the party official Nicolae Moraru in 1950, two discourses given on the festive occasion of the UAP founding, a few statements before the opening of *Flacăra* exhibition in 1948, and a transcription of a guidance meeting in 1952. In this context, the artists were expected to be able to verbalize not so much their own artworks, as the more general desiderates concerning socialist realist art. Their reiteration in various discursive configurations was supposed to ground the institutional rituals, while actualizing the artistic engagement and, at the same time, the entire collectivity. Although numerous artists internalized the concepts of socialist realism and its new language, whether they were composing by themselves their discourses or not was not important. In fact, most important was the public speech or lecture, namely the performativity of the language which, on its turn, was also participating to the system of socialist realism.

In the new artistic system which undertook major transformations after the war, not only the artists and their works were subjected to compulsory institutional control. The same happened with the public dimension of art, its temporality, its very identity and its interaction with the public. Starting with 1948, efforts were made to establish a system of collective – annual and national – exhibitions, meant to provide the art produced in the Socialist Romania with a common and focused identity, to shape and actualize the artistic collectivity, and to accomplish the pedagogical, democratic and propagandistic mission of art. The collective exhibition completed the last piece in the chain of art institutionalization, the result towards which led the guidance, the turn-ons and the constraints. As asserted in the fourth chapter, entitled ***Display and Canon***, the exhibitions were the most effective and comprehensible means to form, both for the artists and by the artists,

not only the coercions but also the limits of the early socialist artistic image. The exhibitions provided guidelines for the accepted subjects and genres, while also establishing hierarchies; they also entailed the absolute domination of the fine arts and of several precise representational strategies and techniques. Just as in the case of other institutional structures, the collective exhibition was not a new phenomenon, but one adapted and reconfigured by the new cultural policies. The fourth chapter reviews the functioning of the collective exhibitions before and after 1948, with a detailed close-up on the milestones which redefined the relation between artists and the State. The *Flacara* exhibition, the Official Salon – scheduled, although never opened to the public – as well as the *Yearly State Exhibition* were not mere ‘curatorial’ events, but the stages of a rapid transformation that effectively engaged all generations of artists. Such a periodical system of exhibitions conspicuously reveals the intention to define and select a local canon for socialist realism. This intention actually occurred in 1953, when a gallery of contemporary art was opened at the Art Museum of RPR, displaying the acquisitions from the past two yearly exhibitions. Its setting could no longer be delayed, as it appeared that the regime had finally gained stability and legitimacy. The permanent display of contemporary art was meant to continue the stream of realism in the Romanian art as hold forth by the National Gallery, which also comprised a body of modern artworks, certifying thus a presupposed local continuity.

Although certain artists are more thoroughly discussed along various chapters, some of whom (for instance Camil Ressu) in every chapter because of their involvement in all the newly founded artistic institutions, it always seemed not sufficiently for understanding how the artistic institutions actually shaped the individual works. Consequently, in the second part of my research, I decided to present a chapter – ***Is There a Socialist Realism of Avant-Garde Origin?*** – comprising three case studies: Max Herman Maxy, Jules Perahim and Hans Mattis Teutsch. This particular option, namely for three of the most important representatives of the interwar avant-garde, delineates three extremely different destinies and, at the same time, it emphasizes the interwar afterglows in the work of each of them, as well as the modalities in which their political and artistic options before 1944 developed under the new political regime. The overall fate of the avant-garde under the communist regime is a distinct problem of the postwar period forasmuch the leftist (at times openly communist) political options thrusting many of its members from the cultural periphery towards extremely visible positions in State’s institutions. The avant-garde is reenacted under the coordination of Saşa Pană, who becomes the editor of *Orizont*, the first publication financed by the Romanian Communist Party after it surfaced from underground. The artistic revolution appeared as the forerunner of the unfolding political one, yet not all the images and texts were ideologically charged. By the same time, a committed communist-oriented art was gaining significance, carrying forth the activism of the 1930s without overlapping the socialist realism. This situation is mostly visible in the graphic work of some publications, for which *Cuvantul liber* (1933-1936) was an important precursor.

After the overall discussion concerning the relation between avant-garde and leftist/communist political ideas, mostly from the vantage point of cultural periodicals, each artist is separately treated in sections which discuss their involvement in the system of socialist realism on the one hand and, on the other hand, key examples from their postwar work. All three artists hold important positions in the artistic hierarchies of the time, either constantly or temporarily, and thus all of them contributed to the implementation of socialist realism in Romania, without giving up entirely their own avant-garde identity. Maxy was perhaps the most ingenious institutional surfer, managing to accede to important positions in all the artistic institutions of the time. At the same time, he reinvented his own career, confining it to painting which was the most rewarded and lucrative artistic profession. In the case of Jules Perahim, one notices, on the contrary, an extension of the artistic practices – painting, theater, graphic art – the latest being distinctive for his artistic practice after the war. Since it was instrumental in propaganda strategies, graphic art was rapidly upgraded, together with Perahim's career: from a poorly known artist he turned into a permanent presence – always shadowy hence very powerful – in many art and propaganda institutions. The book illustrations he drew during the 1950s contributed to the canonization of certain literary works, being imposed as paradigms of socialist realism in art. The case of Mattis Teutsch is somewhat marginal compared to the other artists, as it is in the frame of my research as well, which deals primarily with the transformation of the institutional system and with artists working in Bucharest. Living in Braşov, Mattis Teutsch was not provided the same power and the same resources as in the capital city, although he essentially contributed to the expansion, outside Bucharest, of the socialist realist educational system. The fact that he assumed a certain marginality, not only in his position but in his work as well, provided him with more freedom, allowing him to incorporate earlier stages and ideas of his work into socialist realism. The interlaced cases of the three artists convey new elements to the reevaluation of the relationship between avant-garde and socialist realism, often perceived as contradictory. Likewise, they thoroughly substantiate the main thesis of my research, according to which the socialist realism in Romania is a hybrid entity which combines the Soviet model with the modern local experience, artistic and institutional practices, and thus may be seen as an heir of modernism.

CUPRINS

INTRODUCERE	4
COLECTIVIZARE ȘI INSTITUȚIONALIZARE	18
Prolog pictural I	
Colectivizare și kolektiv artistic	22
Sindicatul Artelor Frumoase: pe drumul sinuos al colectivizării	25
De la Sindicat la Uniune	34
SUPRAVEGHERE ȘI PEDAGOGIE	40
Prolog pictural II	
Niveluri ale supravegherii – o pedagogie a realismului socialist	46
În pepiniera realismului socialist	52
DISCURS ȘI RITUAL	60
Partidul vorbește	61
Artistul vorbește	67
Artistul răspunde	74
Artistul critică	91
EXPUNERE ȘI CANON	95
Continuități și discontinuități în sistemul expozițional. Câteva repere istorice	96
Triada de foc: <i>Flacăra</i>, <i>Salonul oficial</i> și <i>Expoziția de Stat</i> în 1948	103
Canon și muzeificare	109

UN REALISM SOCIALIST AVANGARDIST?	117
STUDIU DE CAZ: M. H. MAXY, JULES PERAHIM, HANS MATTIS TEUTSCH ÎN EPOCA POSTBELICĂ	
Poziționări politice în publicațiile avangardei	121
<i>Revista Orizont</i> : avangarda între gloriificare și critică	
Atitudini, opțiuni, tatonări interbelice	
M. H. Maxy: partea vizibilă a sistemului artistic	135
Recapitulări instituționale	
Cum să pictăm?	
Jules Perahim: „puterea ce depășește funcția”	143
Între Maiakovski și Maiakovski	
Insertii instituționale	
Grafica - o artă a propagandei	
Ilustrația de carte sub auspiciile realismului socialist	
Hans Mattis Teutsch: reformator al realismului socialist	156
Artistul angajat la marginile sistemului	
Incursiune în viața artistică brașoveană la începutul anilor 1950	
Despărțiri și reveniri	
Omul nou înainte și după	
Bibliografie	169

Abrevieri

BAR – Biblioteca Academiei Române (Cabinetul de stampe)

CC – Comitetul Central

IAP – Institutul de Arte Plastice *Nicolae Grigorescu* București

IIA – Institutul de Istoria Artei *G. Oprescu*

MNAC – Muzeul Național de Artă Contemporană

PCR – Partidul Comunist Român

PCUS – Partidul Comunist al Uniunii sovietice

RPR – Republica Populară Română

SAF – Sindicatul Artelor Frumoase

SANIC – Serviciul Arhivelor Naționale Istorice Centrale

UAP – Uniunea Artiștilor Plastici

USASZ – Uniunea Sindicatelor Artiștilor, Scriitorilor și Ziariștilor

INTRODUCERE

ELEFANTUL ȘI CRONOLOGIILE

În metanarațiunile artei moderne, cel de-al Doilea Război Mondial joacă un incontestabil rol de bornă atât în Est, cât și în Vest. Utilizarea lui de istoriografia de artă corespunde unei tendințe mai generale de periodizare a secolului al XX-lea și rezolvă, în același timp, o problemă specifică, și anume categorisirea anevoioasă a unei arte fragmentate cu ideologii și idei de scurtă durată și doar parțial potrivită cu mai vechile instrumente de periodizare. Epoca postbelică repornește cronologiile artei (aproape) de la zero. Deși periodizările și cronologiile mai vechi ale istoriei artei au fost contestate în varii feluri, borna celui de-al Doilea Război Mondial s-a dovedit rezistentă în bibliografia și curricula academică. O motivație importantă o constituie persistența logicii Războiului Rece care a urmat celui alt război și care a reconfigurat noțiunile de Est și Vest, dar și temporalitatea insuflând o dimensiune nouă unei structuri mentale opoziționale ce data deja de ceva vreme. Radical diferite erau nu numai Estul și Vestul – Dictatura și Democrația, ci și ceea ce a fost înainte și ceea ce a fost după Război. Autopercepția celor din Est coagulată și solidificată în timp până astăzi, cuprinde o ruptură radicală provocată de război și, imediat în prelungirea lui, de instaurarea regimurilor comuniste care ar fi întrerupt cursul istoriei anterioare și al culturilor naționale, așa cum s-au configurat în epoca modernă. În plus, într-o primă perioadă, aflate în căutarea legitimității și promițând o lume nouă, regimurile comuniste au accentuat despărțirea de trecut, mai ales de cel recent. Cazul românesc se regăsește în liniile mari ale acestei scheme, ceea ce explică și amploarea recuperărilor interbelice începând cu anii 1960 și în epoca postsocialistă. Ruptura istorică a fost chiar standardizată într-o formulă repetată de manuale și tratate, care indică drept agent al rupturii nu Războiul, ci schimbarea ordinii politice: înainte și după se așază de-o parte și de alta a datei de 23 august 1944, considerată punctul zero al instaurării comunismului în România. Utilizarea acestei formule presupunea întotdeauna construirea unei opoziții între „înapoierea” dinainte de 23 august și „progresul” de după¹. Ea a dat naștere unui tip de glumă îndreptată împotriva propagandei comuniste și a promisiunilor deșarte și care, în subsidiar,

¹ Exemplele pot fi nenumărate, mă rezum însă la cel mai la îndemână din istoriografia de artă: *Artele plastice în România după 23 august 1944*, George Oprescu (ed.), București, Ed. Academiei RPR, 1959.

submina periodizarea pe care aceasta o instituia. Una dintre ele suna în rezumat așa: „La o conferință despre elefant, participanți din diverse țări se prezintă cu câte o comunicare. Printre ei se află și sovieticii cu comunicarea *Elefantul sovietic – cel mai mare elefant din lume*, dar și românii, singurii care pregătiseră două lucrări: prima dintre ele se numea *Învățătura marxist-leninistă despre elefant*, iar cea de-a doua, *Elefantul înainte și după 23 august*”. Obiectul meu de studiu se aseamănă cel mai mult cu cea de-a doua dintre lucrări, deoarece mă preocupă să descopăr continuitățile ce se ascund în spatele rupturii și să sugerez nu că elefantul rămâne același „înainte și după 23 august”, ci că nu poate fi înlocuit cu totul și rămâne tot un elefant.

După anii 1950, vizibilitatea acestui reper cronologic în discurs scade, în timp ce cea a celui de al Doilea Război crește. Mult mai târziu, în cronologiile revizuite de studiile din perioada postsocialistă, ruptura a fost identificată în anul 1948 în decursul căruia au avut loc schimbările cele mai radicale, de la forma de guvernământ până la instituții². Schimbările instituționale, dislocarea ierarhiilor, impunerea unor criterii artistice rigide, toate legate de sfera politică, justifică pe deplin această atitudine. În plus, realismul socialist importat din URSS și aclimatizat în România prin strategiile de mai sus a fost, ulterior, considerat ca radical antimodern și străin de o evoluție firească a câmpului artistic local. Din perspectiva condamnării comunismului, ruptura între cele două jumătăți ale secolului al XX-lea s-a adâncit. Pe de altă parte, separarea netă între arta dinainte și după Război a dus la fragmentarea carierei unor artiști, la marginalizarea etapelor postbelice sau la căderea în uitare a unor nume care s-au afirmat tocmai în primul deceniu după 1945. Mulți artiști moderniști sau avangardiști consacrați de canonul interbelic și-au continuat activitatea și și-au construit varii forme de adaptare în cadrul noilor instituții artistice. Cum schimbările din interiorul câmpului artistic nu au fost imediate și nici subite, nu se poate vorbi despre reacții uniforme sau simultane, ci de o pluralitate de răspunsuri la politicile culturale ale regimului în formularea cărora au contat, printre altele, prestigiul, ambiția, orientarea politică și dorința de supraviețuire. Ca în toate domeniile, regimul însuși a curtat personalitățile deoarece avea nevoie de ele în construcția propriei legitimități: „Anexarea unor figuri publice cunoscute a avut ca scop dobândirea onorabilității și recunoașterii care-i lipsea. Elita comunistă încerca astfel să se facă acceptată de societatea românească. Mihail Sadoveanu, Mihail Ralea, Gh. Tătărașcu, Mihail Ghelmegeanu, Petru Groza, generalii Dumitru Dămăceanu, C-tin Vlădescu-Răcoasa, Nicolae Cambrea, etc care s-au alăturat nucleului alcătuit de Ana Pauker, Lucrețiu Pătrășcanu, Gh. Gheorghiu-Dej, Teohari Georgescu, Vasile Luca, Emil Bodnăraș, Iosif Chișinevschi, Miron Constantinescu, dau imaginea unui grup eterogen de interese angrenat în eliminarea celorlalte

² Exemplul cel mai recent îl constituie cartea lui Cristian Vasile, *Literatura și artele în România comunistă. 1948-1953*, București, Humanitas, 2010. Deși pornește de la 1945, deci de la terminarea Războiului, sinteza Magdei Cârnecki insistă, de asemenea, asupra faliei produse la 1948: *Artele plastice în România 1945-1989*, București, Meridiane, 2000.

elite”³. Având un răsunet mai puțin larg decât cei menționați mai sus, artiști precum Camil Ressu, Jean Steriadi, M.H. Maxy, Iosif Iser, Constantin Baraschi și alții au avut un rol asemănător în domeniul artistic. Retrospectiv, Radu Bogdan, unul dintre cei mai buni critici de artă ai realismului socialist, evaluează, într-un mod similar, atitudinea autorităților față de artiști: „Steriadi, Ressu, Jalea, Medrea, Lucian Grigorescu, Ciucurencu, Anghel, ca să-i enumăr numai pe cei mai reprezentativi dintre cei care într-o formă sau alta intrau în sfera de atenție a partidului, fuseseră întotdeauna tratați cu respect, cu considerație, li se aduceau elogiuri admirative, iar limbajul critic, chiar dacă implica uneori observații negative, nu depășea limitele deferenței, ale unei prețuirii, și numai subînțelese, așa cum presupunea prestigiul lor îndelung câștigat”⁴.

Cercetarea de față își propune să sugereze un cadru în interiorul căruia ar putea fi recuperate carierele postbelice uitate ale artiștilor etichetați ca interbelici. Ea vorbește despre transformările și răsturnările operate de regimul comunist în sistemul artistic din România, relevând totodată continuitățile: oamenii, ideile, structurile instituționale, canoanele, practicile artistice sau de educație artistică cu origini anterioare și a căror remanență poate fi detectată în noul sistem. În fapt, întregul sistem artistic postbelic este văzut în continuă transformare, incorporând, la fiecare stadiu, porțiuni ale istoriei imediat recente sau mai îndepărtate. Acest proces transformativ începe, din anumite puncte de vedere, chiar în toamna lui 1944, odată cu reactivarea Sindicatului Artelor Frumoase de către M.H. Maxy, artist de stânga cu legături în cercurile politice comuniste, și Camil Ressu, artist cu vederi socialiste de tinerețe și prestigiu în cercurile artistice tradiționaliste ale perioadei interbelice. Datorită cursului ulterior al politicii, această primă mișcare a lor a devenit motorul unor schimbări de amploare a întregului sistem. Privirea retrospectivă îmbibată de sentimentul unei traumatice rupturi reține, din perioada imediat postbelică, numai realismul socialist și consecințele lui, însă epoca poate fi, atunci când este investigată mai îndeaproape, mult mai diversă. Semnificația ei aparte nu decurge exclusiv din schimbări majore, ci dintr-o temporalitate densă în interiorul căreia conviețuiesc o multitudine de elemente aparent contradictorii în care vechiul și noul se amestecă. Fixarea anului 1944 ca limită inferioară în cercetarea sistemului artistic din primul deceniu socialist nu are ca scop contestarea totală a semnificației atribuite anului 1948, ea vizează, mai degrabă, contextualizarea ei printr-o radiografie mai detaliată a epocii precedente. 1953, limita superioară a perioadei studiate, nu se referă, în primul rând, la moartea lui Stalin, asociată în general cu începuturile relaxării ideologice ce va purta numele de „dezgheț”. Deși micile schimbări ce au urmat nu trebuie trecute cu vederea, în câmpul cultural românesc, sistemul artistic a cărui reconfigurare începuse în 1944 abia

³ Stelian Tănase, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej: 1948-1965*, București, Humanitas, 2006, p. 55.

⁴ Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist (III)”, în *Dilema*, 115, 24-30.03.1995, p. 2.

dobândise stabilitate, iar realismul socialist pe care acesta îl susținea nu părea să se clatine. Așadar, 1953 reprezintă momentul de stabilizare a realismului socialist în care sistemul instituțional ajunsese la echilibru și reușise să înglobeze cea mai mare parte a artiștilor. Apogeul său este marcat simbolic de canonizarea de la Galeria de Artă Contemporană deschisă în acel an la Muzeul de Artă al RPR.

Tocmai pentru că, în decursul anilor 1944-1953, apare în scenă și se instalează realismul socialist în România, delimitarea acestei perioade a ținut seama și de periodizările realismului socialist din URSS. Dacă, în România și în celelalte țări ale Blocului estic, avem de-a face cu o perioadă inițială, în URSS, el era bine instalat încă din anii 1930. Mulți cercetători sunt de acord că, în realismul socialist sovietic, regrouparea de după Război a creat o mică breșă de libertate care a fost urmată, odată cu 1948, de întărirea instituțiilor artistice și de noi norme, perioadă care atinge apogeul în jur de 1953, după care stagnează⁵. România preia o fază mai articulată și mai normată a realismului socialist care nu corespunde decât până la un punct periodizărilor artei sovietice. Astfel, se pot regăsi elemente ale unor temporalități diferite îmbinând anii interbelici cu epoca ce urmează imediat după Război căci realismul socialist din România a fost rezultatul unor ajustări și adaptări la condițiile artistice și disponibilitățile locale.

REALISMUL SOCIALIST ÎN MODERNITATE

Deși realismul socialist, mai ales cel sovietic, a beneficiat, în ultimul timp, de o atenție sporită, nu a fost, de fapt, asimilat nici de narațiunile locale ale artei din Est și, cu atât mai puțin, de canonul occidental⁶. Katarzyna Murawska-Muthesius vede aici o continuare a rupturii între Est și Vest care păstrează, fiecare pe cont propriu, o viziune modernistă asupra artei și ratează, prin omiterea realismului socialist, o posibilă întâlnire. Ea pledează pentru o schimbare de perspectivă: „Realismul socialist ar putea fi atunci considerat nu o trăsătură esențială a culturii totalitare, sau a <Estului totalitar>, prin urmare, inevitabil, o aberație. În schimb, am putea să-l socotim unul din multiplele <spectre ale comunismului>, poate ca o subminare a subiectivității disproporționate a artistului modern sau, cum propunea Aragon într-un articol din 1959, fie un concept deschis, fie un proiect neterminat, un discurs între individ și societate de pe pozițiile celui exclus: un discurs

⁵ Antoine Baudin *Les arts plastiques et leurs institutions*, Berna, Peter Lang, 1997; Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven – Londra, Yale University Press, 1998.

⁶ Katarzyna Murawska-Muthesius, „How the West corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Tasslitzky and Picasso in Warsaw”, in *Biuletyn Historii Sztuki*, LXV, 2, 2003, p. 309-310. Deborah Schultz deplângea absența cercetărilor asupra realismului socialist în fostele țări socialiste și imposibilitatea depășirii anumitor clișee: „Methodological Issues: Researching Socialist Realist Romania”, in *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918 – 1968*, Vojtech Lahoda (ed.), The Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague / New York University in Prague, Praga, 2006, p. 223.

care semnaleză aporiile implicării și dezimplicării, a elitismului și populismului, a centrului și periferiei, a Estului și Vestului.”⁷ Dacă o ieșire din logica modernismului poate fi, fără îndoială, benefică pentru cercetătorul actual, realismul socialist în sine nu este deloc străin de problematica modernității și, după cum arată, cel puțin, cazul românesc, există destule prelungiri și conceptualizări care permit interpretarea lui în acest fel.

Pe de-o parte, așa cum observa Boris Groys, realismul socialist a operat cu excluderi și departajări nete, așa cum a făcut și modernismul⁸. Pe de altă parte, receptarea lui a avut, în linii mari, soarta artei totalitare în genere, devenită tabu în istoriografie sau cel mult prezentată conform unei scheme bipolare cu subîntinderi morale care construia contraste absolute între „avangarda bună” și „reacțiunea malefică”, între „libertate”/„originalitate” și „constrângere”/„îndoctrinare”, între „calitatea artistică” și „kitsch”⁹. În acest context, asupra producției artistice a realismului socialist, planează acuze de antimodernitate, compromis sau non-artă. În același timp, aceste cupluri de termeni par a reactiva opoziția pe care s-a fundamentat metanarațiunea istorică a modernității ca proces de înnoire continuă și care, în progresul ei către viitor, lasă în urmă formule recente și demolează tradiții mai vechi. Dar, aceeași modernitate recupera/inventa noi tradiții, selectând, din trecut, elemente care corespundeau sensibilității și politicii prezentului. Această complicată relație dintre trecut, tradiție, viitor, schimbare temporală, evocată aici extrem de schematic, a avut efecte de asemenea încâlcite asupra constituirii realismului socialist și a receptării lui atât în timpul funcționării lui, cât și ulterior. Temporalitatea realismului socialist presupunea o tensiune între viitorul în care se va realiza pe deplin odată cu societatea comunistă și trecutul în care își găsea modelele¹⁰ (de aici, obsesia pentru genealogii, interesul pentru clasicii artei europene, dar și adoptarea unor mijloace reprezentative ale realismului și academismului secolului al XIX-lea). Translarea lui din URSS în țările subordonate a extins tradițiile și genealogiile lui. Tocmai această grefare pe o reconfigurată istorie a artei locale l-a făcut adaptabil unor contexte atât de diferite și a conferit producției artistice realist socialiste din fiecare țară trăsături distincte. Este, de altfel, unul dintre motivele pentru care realismul socialist nu poate fi

⁷ K. Murawska-Muthesius, *op. cit.*, p. 326.

⁸ Boris Groys, „A Style and a Half: Socialist Realism between Modernism and Postmodernism”, in *Socialist Realism without Shores*, Thomas Lahusen și Evgeny Dobrenko (ed.), Durham – Londra, Duke University Press, 1997, p. 77-79. Vorbind despre cazul sovietic, el invocă opoziții precum sovietic – nesovietic pe care o pune în paralel cu cea de sorginte modernistă occidentală cultură înaltă – cultură populară. Se mai pot adăuga, cu ușurință, opozițiile constitutive ale discursului realismului socialist între realism (socialist) și formalism, decadență, cosmopolitism. Pentru această din urmă idee, a se vedea John Bowlt, „Some Thoughts on the Condition of Soviet Art History”, in *The Art Bulletin*, vol. 71, 4, dec. 1989, p. 542-550.

⁹ Pentru o discuție în această cheie a artei național-socialiste din Germania, a se vedea: Christian Fuhrmeister, „Kunst und Architektur im Nationalsozialismus – Ein Überblick”, in *Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte*, Urte Krass (ed.), München, Herbert Utz Verlag, 2009, p. 188.

¹⁰ Aproprierea unor elemente din stiluri trecute l-a determinat pe Boris Groys să atribuie realismului socialist caractere postmoderne, dar care rămân cumva în slujba idealurilor moderniste: *op.cit.*, p. 79.

discutat în termeni stilistici, lipsind caracterele unitare nu numai de la țară la țară, ci și în interiorul fiecăreia dintre ele și de la o etapă temporală la alta.

Pentru spațiul românesc, dualitatea modernitate – tradiție a fost deosebit de importantă pentru constituirea câmpului artistic interbelic și, mai apoi, pentru restructurarea lui în primul deceniu al regimului comunist. Datorită opțiunilor pentru arta figurativă și a dominației noului clasicism din perioada interbelică, asociate cu tradiția, se poate spune că realismul socialist a reprezentat doar un salt relativ pentru artiștii locali, educați într-un spirit academist și cu abilități suficiente pentru noile cerințe ale artei. Cel mai evident exemplu este cel al sculpturii pentru care schimbarea majoră a fost exclusiv de ordin tematic. Privit din punctul de vedere al respectului pentru trecut și tradiții, precum și al utilizării unui repertoriu de mijloace clasicizante, realismul socialist se întâlnește cu noul clasicism fiind, la limită, un nou *retour à l'ordre*. Și din această cauză absorbția artiștilor interbelici în noul sistem instituțional al artei a fost, poate, mai ușoară. La o primă vedere, mai dificilă ar fi trebuit să fie adaptarea artiștilor legați de postimpresionism sau impresionism care dețineau, și ei, un loc onorabil în câmpul artistic. Ca și reprezentanții noului clasicism, și aceștia fie s-au întors parțial la cele învățate în școală, fie și-au reajustat infim strategiile reprezentationale exersate pe teme socialiste, astfel că impresionismul și postimpresionismul rămân undeva în fundalul realismului socialist chiar și în perioadele mai stricte, așteptând să fie reactivate. Integrarea unor artiști cu cariere anterioare recunoscute, cu formule reprezentationale stabile și recognoscibile, dar diferite nu numai în sistemul instituțional, ci și în canonul realist socialist pledează serios în sprijinul unei continuări a modernității locale chiar și după instaurarea comunismului și în ciuda impunerii unui model străin.

INSTITUȚIILE ARTISTICE LA ÎNCEPUTUL EPOCII SOCIALISTE ȘI CERCETAREA DE ARHIVĂ

Având în vedere varietatea formulelor reprezentationale și a mijloacelor de expresie ce se regăsesc în interiorul realismului socialist, cum ar putea fi el cercetat și interpretat? Dacă recunoaștem operelor sale calitatea artistică fie și numai pentru faptul că, într-un fel sau altul, rețin elemente sau forme de modernism interbelic, atunci producția artistică din primul deceniu socialist (cu extensiile lui) nu mai poate fi împărțită în lucrări realist socialiste (neartistice, compromise, propagandistice) și lucrări bune (cum sunt considerate unele lucrări ale artiștilor care aveau sau și-au creat ulterior o carieră prestigioasă)¹¹. Și totuși, cum pot fi readuse împreună cele două categorii,

¹¹ O expresie a acestei dihotomii situată în continuitatea celor discutate în subcapitolul anterior se regăsește în amintirile lui Radu Bogdan, „Un martor al realismului socialist (II)”, în *Dilema*, 114, 17-23.03.1995, p. 2: „Aproape nimic din ce s-a creat bun în perioada realismului socialist – și s-au creat destule opere valoroase – nu poate fi socotit ca fiind cu adevărat expresia lui. Numai evadând din perimetrul realismului socialist se putea atinge nivelul artei”.

cum conviețuiau, sau diferențele au fost create, mai degrabă, retrospectiv? Cum pot fi regândite ierarhiile sau funcționarea artei în epocă? Cercetarea de față nu are pretenția că poate răspunde la toate aceste întrebări până la capăt deoarece nu studiază realismul socialist din spațiul românesc în ansamblu, nici după tipologii reprezentative, nici din punct de vedere temporal, ci numai un anumit aspect ce privește raportarea lui la modernismul interbelic pe o perioadă limitată de timp. Totuși, anumite direcții sau idei pot fi utile și unui studiu mai general. În plus, anumite structuri instituționale, elemente de practică artistică, relații de putere între artiști și autorități care s-au configurat în acest interval dintre 1944 și 1953 vor fi cruciale și pentru perioadele ulterioare. Una dintre ideile de la care pornește acest studiu este că realismul socialist este dificil de interpretat în afara mecanismelor politicii comuniste, înțelegând prin acestea nu numai politica de la vârf sau cel mai puțin politica de la vârf ci, mai degrabă, felul în care se luau, se transmiteau, se negociau, se schimbau și, uneori, dădeau greș diverse decizii fie mai generale, fie dedicate exclusiv câmpului artistic. El are nevoie, așadar, de o contextualizare, de o integrare în sistemul cultural pe care regimul se străduiește să-l construiască încă de la începuturi. Acesta din urmă era alcătuit din instituții interconectate menite să centralizeze și să controleze viața artistică. Unele dintre ele erau noi și preluau mai direct un model sovietic, altele erau instituții locale restructurate. Prin instituții ca Uniunea Artiștilor Plastici, Institutul de Arte Plastice, Muzeul de Artă al RPR, realismul socialist a fost implementat, definit sau redefinit și menținut în funcție de schimbările politicilor culturale, fără a aplica, de fapt, norme uniforme¹². Ele mai sunt importante datorită monopolului pe care reușesc, în mod gradual, să-l câștige asupra vieții și producției artistice, astfel încât acestea se confundă cu viața instituțională. Poate că marea încredere în interpretarea instituțională a realismului socialist are întrucâtva de-a face cu teoriile instituționale care identifică sursa legitimității artei în instituțiile artistice¹³. Desigur că sistemul artei contemporane occidentale, așa cum s-a configurat începând cu anii 1960 de la care au plecat teoriile instituționale, nu are nimic de-a face cu realismul socialist sau tipul de societate în care el a funcționat, însă legitimarea prin instituții rămâne un punct comun.

În studiul instituțiilor artistice din România la începutul epocii socialiste și a modalităților în care păstrează sau continuă practici interbelice, m-am axat pe o cercetare masivă de arhive care pune, ea însăși, probleme aparte și care au fost confruntate și contextualizate de memorialistică și, într-o mică măsură, de istorie orală. Arhivele instituțiilor ce alcătuiau sistemul artistic de atunci au

¹² Lecturi axate pe practicile instituționale și nu pe strategiile reprezentării aferente realismului socialist se regăsesc în Antoine Baudin, *Le réalisme socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947-1953): les arts plastiques et leurs institutions*, vol. I, Berna, Peter Lang, 1997 sau Jørn Guldberg, „Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period”, in *The Culture of the Stalin Period*, Hans Günther (ed.), Londra, Macmillan, 1990, pp. 149-177.

¹³ Menționez doar textul întemeietor al lui Arthur Danto, „The Artworld”, in *The Journal of Philosophy*, vol 61, 19, 1964, p. 571-584.

fost puțin sau deloc cercetate, stând mărturie pentru interesul local prea firav deocamdată pentru o astfel de abordare instituțională a realismului socialist.

Așa cum arhivele pot atenua autoritatea mărturiei individuale sau umple ceea ce ea a uitat, tot ele te pot scăpa și de „vraja” obiectului, de privirea „dezinteresată”, „autonomă” a operei de artă create sub regimul comunist. În arhive, arta apare mai ales în angrenajul ei instituțional și politic și direcționează înțelegerea obiectului ca parte a unui sistem artistic complex, cu mai multe straturi de negociere, cu mai mulți agenți, uneori, contradictorii. Chiar dacă arhivele nu sunt o imagine fidelă a sistemului artistic cât, mai degrabă, a modelului său birocratic, ele pot ajuta la înțelegerea instituțiilor artistice, cu structura, mecanismele și practicile lor, precum și a relației lor cu puterea politică. Majoritatea fondurilor disponibile provin de la structuri instituționale și fiecare în parte poate servi la studierea anumitor situații particulare, însă o lectură încrucișată pare mult mai adecvată, deoarece instituțiile artistice erau ierarhizate și interrelaționate, iar puterea unor artiști se construia prin acumularea de funcții. Diversele tipuri de putere în lumea artei se construiau prin instituții, intersectându-se, în anumite cazuri, cu „marea” politică.

„Foamea” de documente din prezent (întâlnită mai ales în domeniul istoriei propriu-zise) este hrănită retrospectiv de grafomania regimului comunist care a organizat structuri birocratice în toate domeniile, inclusiv în sistemul artistic. În fapt, cea mai importantă instituție a acestui sistem, Uniunea Artiștilor Plastici, a fost înființată ca unitate centralizatoare care impunea un model birocratic vieții artistice. Totodată, birocrăția putea fi utilizată ca mijloc de control al producției artistice sau al activității expoziționale. Citirea documentelor cere însă o expertiză anume (o familiarizare cu diverse tipologii de documente, cu limbajul oficial, cu limbajul birocratic al diverselor perioade) deoarece actele emise de instituții nu erau neapărat o reflectare a realității, cât veneau în întâmpinarea a ceea ce se aștepta de la ele. De fapt, unele documente sunt, mai degrabă, opace sau, cel mult, ambigue (de exemplu, procesul-verbal al unei ședințe de la UAP reprezenta transcrierea exactă a celor discutate sau era produsul unei „editări” ulterioare în vederea unui control?; discursurile pe care artiștii le susțineau la diverse ședințe din anii 1950 sunt scrise de ei înșiși sau doar „performate”?). De asemenea, unele lucruri nu pot fi decât întrezărite / bănuite / sugerate pe baza documentelor căci ele conservă, în primul rând, concepția oficială standard și informații despre artiștii mai activi în cadrul instituțiilor. Marginalii, ocolișurile, negocierile, opozițiile sunt prea puțin consemnate, în acest caz singura posibilitate rămânând interpretarea absențelor.

Lucrul cu arhivele implică, tocmai datorită tipologiei diverse a documentelor, a opacității unora dintre ele, a medialității (imagine, text) și a materialității lor, precum și a idiosincraziilor cercetătorului (ce să alegi și cum din nesfârșite documente), o atenție sporită față de propriile instrumente, o circumspecție față de ceea ce ar putea să apară drept adevăr istoric. Deși, anterior,

am sugerat că cercetarea arhivelor poate constitui o contrapondere a memoriei individuale sau colective, cred că arhivele pot fi tratate ca un soi de memorie instituțională: ceea ce a ajuns până la noi este rezultatul unor selecții, mai întâi, de natură birocratică, mai apoi, de alte naturi politice și chiar personale. În angrenajele acestei memorii, fragmentele se întâlnesc uneori aleatoriu și dau naștere unor hibrizi temporali sau materiali.

În studiul de față, au fost utilizate atât arhive în sens restrâns (colecții de acte și colecții documentare – de imagini, de presă sau alte publicații), cât și colecțiile unor instituții precum muzeele sau bibliotecile. Reconstituirea începuturilor sistemului artistic implementat în România pornind de la modelul sovietic nu ar putea fi făcută fără existența unor fonduri ca cele ale Sindicatului Artelor Frumoase și ale succesoarei lui, Uniunea Artiștilor Plastici (ambele la Arhivele Naționale), precum și ale arhivei Universității Naționale de Arte (care a păstrat, extrem de selectiv, acte emise de Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”). Fiind interesată de istoria instituțională și de felul în care artiștii interbelici s-au adaptat și au contribuit la formarea noului sistem, aceste trei fonduri au constituit una din bazele cercetării mele. La acestea, s-au adăugat fonduri ale unor instituții cu structuri întrucâtva paralele, cu rol de supraveghere și, uneori, de finanțare sau organizare – este vorba de Secția de Agitație și Propagandă a CC al PCR și Ministerul Artelor și Informațiilor (numai pentru perioada 1948-1950), aflate, de asemenea, în custodia Arhivelor Naționale. Fondurile documentare aflate la Institutul de Istoria Artei și Muzeul de Artă Contemporană oferă informații, conexiuni, piste de cercetare cu privire la partea „văzută” a sistemului artistic: lucrări, expoziții și artiști. Din perspectiva utilizării arhivelor, cercetarea mea aduce împreună și încearcă să articuleze părțile manifeste ale unui sistem artistic contestat cu elemente care țin de culisele instituționale. Deși bazată pe arhive, cercetarea nu și-a propus să le „epuizeze” sau să le transforme în simple surse de informații pe care mai apoi să le nareze, ci să le folosească cu precauțiile arătate mai sus și în configurații și dozaje potrivite fiecărui caz.

ARTISTUL ȘI PROPRIA PUTERE

Istoria instituțională căreia îi este dedicată prima parte a textului este contrabalansată de studiile de caz din a doua parte. O astfel de abordare mi-a părut necesară pentru a nu lăsa impresia că acest sistem instituțional a omogenizat complet viața sau subiectivitatea artistică. Ele exemplifică unele sugestii, deja prezente în capitolele anterioare, legate de o trăsătură fundamentală a noului sistem artistic centralizat, și anume că era constrângător și tolerant în același timp. Practicile și ritualurile instituționale impuneau respectarea unor norme și totuși lăsau loc unor tipologii diferite de artiști și unor tematici sau unor formule reprezentationale ce depindeau

de trecutul artistic, de capacitatea de adaptare sau negociere a fiecăruia. În toate acestea, în formarea instituțiilor și în impunerea normelor, luptele pentru putere și prestigiu nu pot fi neglijate.

Cele trei studii de caz – M.H. Maxy, Jules Perahim, Hans Mattis Teutsch – sunt discutate împreună deoarece, împreună, alcătuiesc un suprastudiu de caz, cel al destinului avangardei după instaurarea regimului comunist. Detalierea opțiunilor comune sau a similarităților dintre carierele acestor trei artiști înainte și după 1944 subliniază, mai apăsător, diversitățile destinului individuale în câmpul artistic. Raporturile dintre avangardă și comunism au fost amplu discutate de istoriografie cu precădere în cazul sovietic. Dacă, până relativ recent, domina ideea că acestea sunt incompatibile din aceleași motive ca cele expuse în subcapitolul despre realism socialist și modernitate, concepțiile s-au mai schimbat pe măsură ce au apărut mai multe reflecții „posttotalitare”. Mă gândesc la această noțiune nu numai în sens cronologic (după căderea comunismului), ci și metodologic, adică la o interpretare a puterii regimului totalitar, în special cel stalinist, mai puțin ierarhică (nivelurile superioare ale politicii care stabilesc totul pentru tot restul societății) și mai puțin pasivă (care presupune o societate total lipsită de putere în fața ordinelor venite de sus)¹⁴.

În studiile de caz, ca și în întregul studiu, artistul nu este văzut ca un recipient pasiv al unor norme străine (sovietice, politice, propagandistice) căruia el trebuie să li se supună și care îi distrug creativitatea și personalitatea. Așa cum câmpul artistic în ansamblu apare ca un teren al negocierilor între modele, reguli, decizii politice și practică artistică și instituțională, la fel și artiștii sunt considerați producători sau măcar coparticipanți la luarea și aplicarea deciziilor. Artistul realist socialist nu era lipsit de putere, ci capabil să se adapteze, să câștige poziții în sistemul instituțional și să-și negocieze producția artistică. Cercetarea nu discută decât marginal formele de rezistență față de sistemul realismului socialist. Ea ar merita o discuție aparte, dată fiind capacitatea de absorbție a sistemului, singurul care putea legitima profesiunea de artist, astfel încât o ieșire totală din sistem este greu de conceput¹⁵. Noțiunile de opoziție și colaborare/angajare față de realismul socialist și implicit față de sistemul politic ar trebui reconfigurate pentru a nu cădea din nou în schema binară discutată mai sus, pentru a nu limita cercetarea la o simplă departajare între alb și negru.

În spațiul românesc, este nevoie de o nuanțare a relației dintre artist și puterea politică, dintre artist și ideologie și dintre artist și sistemul realismului socialist căci remanențele gândirii binare se arată destul de persistente. Chiar și inițiative pornite de la premisa unei redescoperiri a

¹⁴ Mai multe despre configurarea acestor noi direcții de cercetare: Sheila Fitzpatrick, „Introduction”, în *Stalinism. New Directions*, S. Fitzpatrick (ed.), New York – Londra, Routledge University Press, 1999, p. 1-14.

¹⁵ Este o temă puțin studiată și se cunosc extrem de puține exemple de artiști care au rămas total în afara sistemului. Unul dintre ele este prezentat de Deborah Schultz în articolul „Displacement and Identity: Arnold Daghani in Socialist Realist Romania”, în *Centropa*, Vol. 3, 2, mai 2003, p. 116-13.

acestor relații pot sfârși, se pare, prin negarea ei. În această categorie intră proiectul de anvergură al expoziției *Artistul și puterea*, desfășurată, în 2011, la București¹⁶. Dorind să reafirme tradiția modernistă a artei locale, autonomia ei (tot în sens modernist) care s-ar fi păstrat ca alternativă la realismul socialist, expoziția elimină puterea din câmpul discuției și din câmpul artei, creând o narațiune neîntreruptă a artei românești de după al Doilea Război Mondial, din care sunt excluși toți artiștii considerați compromiși de colaborarea prea apropiată cu regimul comunist. Prin contrast cu acest tip de abordare, cercetarea de față a ținut seama de câteva sugestii venite dinspre priviri critice asupra instrumentelor cu care este abordată problema subiectivității și identității individuale în studiile sovietice. Anna Krylova susține că studiile sovietice au păstrat și perpetuat timp îndelungat un model identitar unitar de tip liberal care este responsabil de gândirea binară asupra raporturilor individuale cu puterea politică și care forțează departajarea indivizilor în colaboraționiști sau dizidenți. Modelul eului liberal nu poate fi adecvat spațiului sovietic în care ideologia infiltra până și viața cotidiană.¹⁷ Cercetări mai recente au propus un alt model, al unui eu instabil și fragmentat capabil să se reconfigureze odată cu schimbările politice, cerințele ideologice sau contextele vieții cotidiene. Privit din acest unghi, artistului din timpul realismului socialist nu i se mai poate atașa o identitate fixă care să permită așezarea lui în categoria fie a victimelor, fie a criminalilor. Ideea producerii subiectivității prin interacțiunea mai multor factori, de ordin politic, social sau cultural care se transformă în permanență, cere o atenție sporită la nuanțe căci ingredientele și mai ales ponderea lor variază în funcție de individ. Această atenție se concretizează, poate, cel mai bine în studiile de caz. Cele incluse în a doua parte a acestui studiu vorbesc despre artiști bine inserați în sistem, la care se raliaseră datorită opțiunilor de stânga, anterioare instaurării regimului și care își construiesc diverse forme de adaptare la realismul socialist ce suferă transformări în timp și, uneori, dau greș. Deși ar avea toate datele „colaboraționismului”, ei sunt tratați într-o ipostază dublă, dar ai cărei termeni nu se exclud reciproc, ci sunt simultani: „ei sunt atât creatorii, cât și victimele realismului socialist”¹⁸. Pot fi exemple ale unei identități multifacetate care, așa cum s-a propus pentru identitatea sovietică în genere, să îmbine „credința în utopia revoluționară și în conduita socialistă” cu „neîncrederea, ironia sau chiar rezistența față de unele aspecte ale sistemului”¹⁹. Un desen privat făcut de Perahim (il. 1.1), figură importantă a realismului socialist, în 1955, ilustrează efectiv aceste presupoziii:

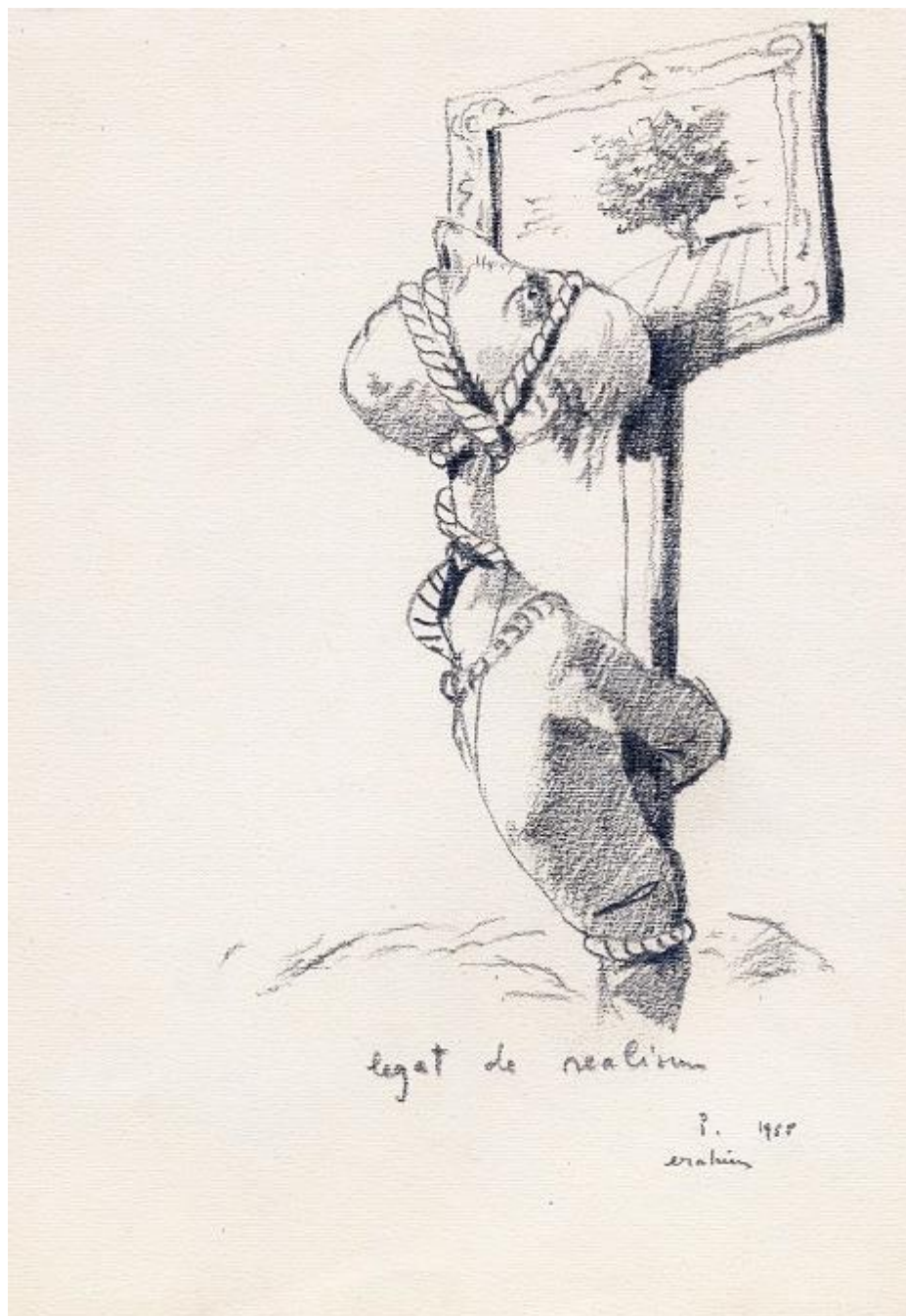
¹⁶ *Artistul și puterea. Ipoteze ale picturii românești în perioada 1950-1990*, cat. de Ruxandra Garofeanu, Dan Hăulică, Paul Gherasim, București, Art Society, 2012.

¹⁷ Anna Krylova, „The Tenacious Liberal Subject in Soviet Studies”, în *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Vol. 1, 1, primăvara 2000, p. 2. A se vedea și Choi Chatterjee, Karen Petrone, „Models of Selfhood and Subjectivity: The Soviet Case in Historical Perspective”, în *Slavic Review*, Vol. 67, 4, iarna 2008, p. 970-973.

¹⁸ Pornind tot de la un studiu de caz, Christina Kiaer propune această simultaneitate pe care o vede specifică spațiului sovietic din anii 1930 când avangarda conviețuia cu realismul socialist: „Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s”, în *Oxford Art Journal*, Vol. 28, 3, 2005, p. 324.

¹⁹ C. Chatterjee, K. Petrone, *op. cit.*, p. 986.

un personaj – fără îndoială un artist – este legat de propria sa pictură ca de un stâlp al caznelor. Foarte strânsa legătura dintre artist și operă materializată într-o banală frânghie nu îngăduie artistului nici o poziție prea comodă și nici să scoată vreun cuvânt. Notația din josul paginii „legat de realism” reprezintă cheia ironică a imaginii: artistul este imobilizat, de fapt, de realismul socialist, dar nici nu pare că poate sau că vrea să se elibereze. Venită din partea unui personaj care-și datora prestigiul și puterea realismului socialist, inventarea unor astfel de glume vizuale îndeamnă la reconsiderarea nu numai a lui Perahim, dar și altor artiști a căror receptare a rămas tributară mai vechilor categorisiri moderniste.



1.1 Jules Perahim, *Legat de realism*, 1955, BAR (inv. 22544)

COLECTIVIZARE ȘI INSTITUȚIONALIZARE

PROLOG PICTURAL I

Printre lucrările expuse la retrospectiva Camil Ressu din 1955, una dintre primele retrospective organizate în epoca postbelică ce onorau artiști de prestigiu, câștigat în decursul unei cariere prodigioase, se afla o pictură cu titlul *În atelier*²⁰. În acel context, ea nu a fost consemnată de cronici, fapt perfect explicabil prin miza celebratoare a evenimentului, dar și pentru că avea prea puțină legătură cu restul lucrărilor, părând un capriciu sau un witz al artistului. Având în vedere seria consistentă de studii pregătitoare,²¹ este de presupus că Ressu va fi dedicat timp considerabil acestui capriciu (il. 2.1-2.2). Reprezentarea vorbește despre viața artistică a primului deceniu postbelic, cum puține imagini contemporane o fac, implicând, parțial în mod deschis, parțial implicit sau cifrat, figuri și situații contemporane. Avem de-a face cu un „scenariu de producție” a artei în care apar multe din datele tradiționale ale acestui tip de reprezentare. Pictorul, plasat central, se află în atelier în fața unei pânze gigantice abia începute, cu paleta și pensula în mâini și înconjurat de alte instrumente ale picturii. Spațiul vast, organizat scenografic, găzduiește, în fiecare extensie, un personaj sau un grup, iar, în afară de pictor, un singur alt personaj, aflat în planul median, mai are îndeletniciri artistice, celelalte șapte personaje se află în trecere, se îndepărtează, citesc, cântă sau, pur și simplu, privesc. Așadar, atelierul apare nu numai ca loc al producției artistice, ci și al sociabilității și al petrecerii timpului liber. Dacă, pentru lumea artistică a anilor 1950, identitățile personajelor trebuie să fi fost evidente, o inscripție adăugată de Ressu pe spatele picturii ne dă, astăzi, câteva indicații: „Baba 1950 face realism / Pallady pleacă indignat”. Textul stabilește, astfel, cei doi poli ai imaginii: Baba este chiar pictorul la lucru, în timp ce silueta lui Pallady, întoarsă cu spatele, se discerne în ultimul plan, îndepărtându-se cu bastonul

²⁰ Astăzi, în colecția Muzeului Brăilei.

²¹ Astăzi, la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei Române.

ridicat, semn, probabil, al indignării sale. În plus, inscripția lui Ressu sugerează o opoziție între realismul (socialist), aflat în centrul producției artistice, și ceva nenumit, pe cale de dispariție, dar încă prezent, pe care Pallady îl reprezintă. Tonul inscripției e în acord cu intenția parodică nedisimulată a picturii, imediat sesizabilă în caricaturizarea figurilor. Identificarea celor două personaje ne face să ne întrebăm dacă nu avem de-a face cu modele reale și în celelalte cazuri. Identificarea lor ar putea oferi puncte de sprijin pentru interpretare, însă aceasta poate fi destul de complexă și în lipsa ei, mai ales că Ressu a conferit celorlalte personaje roluri destul de ambigue. În stânga pânzei, sunt plasate trei personaje înghesuite într-un spațiu restrâns, a căror legătură cu pictorul e greu de deslușit: să fie oare modelele? Dar ce semnificație ar putea avea reprezentarea a trei bărbați, unul cu ziarul, altul cu chitara, stând pe scaune, și un altul în picioare? O fotografie mai veche a lucrării lăsa să se vadă pe pânza lui Baba schița personajului cu chitara. Acesta este, de altfel, singurul dintre cei trei care nu e tulburat de ceea ce se întâmplă în fundal: să fie plecarea lui Pallady sau sosirea a două personaje noi? Tulburarea este manifestă mai ales în personajul care pânzește de după pânză, privit de bărbatul care a întrerupt lectura ziarului, priviți, la rândul lor, de femeia oprită pe scara ce urcă deasupra lor.

Faptul că pictura era o glumă între prieteni este confirmat, indirect, de amintirile lui Corneliu Baba despre primii ani ai epocii postbelice. La începutul anilor 1950, pictorul se mutase de la Iași la București, iar aici avusese ocazia de a cunoaște figuri artistice cu prestigiu interbelic, inclusiv în compania lui Camil Ressu, a cărui casă o frecventa. Baba a făcut, în acea perioadă, mai multe portrete grafice ale maestrilor la bătrânețe, fragili, dar înconjurați de reverență. Una din preocupările și necesitățile majore era să-și găsească un loc în noul sistem artistic. Iată cum descrie, retrospectiv, atmosfera: „În atelier era frig, cafeneaua dispăruse, pictorii își revizuiau sensibilitatea. Mangalia, <Odaliscele> rămăseseră, și ele, de domeniul unui trecut ce nu mai revenea”²². În ciuda mărturisirii atașament față de trecut, el se găsea printre cei ce făceau eforturi de adaptare, ce vor da roade în câțiva ani. Despre îndepărtarea trecutului și schimbare vorbește și lucrarea lui Ressu: în atelier, se petrece o schimbare de generații, Pallady este înlocuit de Baba și, inevitabil, de realismul (socialist). Chiar și în aceste condiții, prestigiul trecutului pare a rămâne intact și, în ciuda schimbărilor produse în urma Războiului și a instaurării regimului comunist, contactul cu trecutul se păstrează: „Pallady, care părăsise malul Senei în speranța unei reîntoarceri, locuia într-un hotel modest de pe strada Academiei. Îl întâlneai la o ședință de schițe, sau trecând solitar și anacronic cu aerul unui <hidalgo> ruinat înspre bufetul unde își mânca invariabil porția de cartofi...”²³

²²Corneliu Baba, „Din caietul unui pictor”, în *Expoziția retrospectivă Camil Ressu. Pictură și grafică*, cat. exp. de Doina Schobel, București, Muzeul de Artă al RSR, 1981-1982, p. 10.

²³*Ibid.*

Dincolo de o înscenare ironică cu personaje cunoscute, pictura lui Ressu reprezintă și un comentariu asupra noului sistem artistic implementat de regimul comunist, bazat pe colectivizare și centralizare și aflat, atunci, în proces de consolidare. El era cunoscut artistului din cel puțin două poziții: cea de profesor la IAP București și cea de președinte de onoare al UAP. Atelierul din pictură nu este individual, cum ne-ar fi lăsat să credem tradiția unor astfel de reprezentări, ci colectiv, o realitate curentă în perioada cu pricina. Însă colectivul pare, mai degrabă, dezagregat și suspicios și că în cadrul lui producția artistică trenează. Există, în lucrare, mai multe elemente care trimit la *Atelierul pictorului (O alegorie reală a unei faze de șapte ani din viața mea artistică și morală)* de Gustave Courbet, operă-cheie a realismului francez din secolul al XIX-lea, cum ar fi organizarea personajelor de-o parte și de alta a șevaletului plasat central, draperia verde din stânga ce sugerează caracterul teatral al reprezentării sau peisajul atârnat pe perete și, desigur, prezența personajelor reale.²⁴ Reluarea lui Courbet nu are doar rolul de a înscrie lucrarea într-o serie prestigioasă sau de a indica o referință importantă pentru Ressu însuși, ci și pe acela de a indica intenția alegorică. Referința la Courbet îndreaptă atenția către un realism „originar” cu care realismul socialist, menținut prin diverse structuri colective, inclusiv prin atelierele colective, nu avea nimic de-a face. Distanța lui Ressu față de realismul socialist este amintită și de Baba: „[Ressu] tuna și fulgera împotriva unui <pompierism> care fusese etichetat drept realism socialist. <Un student – spunea într-o seară – m-a rugat să-l lămuresc ce este asta>. I-am spus: <Dacă știi dumneata ce este, că eu nu știu>. Și într-adevăr nimeni nu știa, dar mulți pictau în numele lui.”²⁵ Spre deosebire de atelierul lui Courbet unde pictorul la lucru era Courbet însuși, Ressu plasează în poziția analoagă pe Baba, lăsându-se pe sine în afară sau, poate, ascuns. Semnătura lui pe ziarul personajului din dreapta, în stilul vechilor maeștri ai secolului al XVII-lea, ar putea indica un dublu al lui Ressu. Această ipoteză ar rezolva misterul extremității stângi a picturii, chiar deasupra personajului în cauză, în care apare o țărancă (femeia oprită pe scară) și o pictură de peisaj, tocmai temele principale ale carierei lui Ressu. Singura implicare a personajului în scenă este prin privire, adică tocmai poziția pe care pare să o adopte pictorul față de scena artistică a anilor 1950, de aici, și ironia pe care o mărturisesc textul și imaginea. Totodată, Ressu ar mai putea fi regăsit și în personajul din planul median, absorbit de desen, care nu participă la niciuna dintre acțiuni. Este însă acolo, ca și în cazul omului care privește, este înăuntru și afară în același timp, așa cum Ressu, artistul real, a participat și a girat colectivizarea vieții artistice postbelice prin SAF și UAP. Cazul său este exemplar deoarece, în acest proces, el a păstrat elemente artistice și de atitudine politică din cariera sa interbelică. La fel de exemplară este și alegoria sa *În atelier* (ca să mergem până la capăt pe urmele lui Courbet) în care trecutul se îndepărtează și totuși rămâne.

²⁴Îi mulțumesc lui Cosmin Ungureanu pentru această sugestie.

²⁵C. Baba, *op. cit.*, p. 10.



2.1. Camil Ressu, *În atelier* [studiu], 1950, BAR (inv. 2571)



2.2. Camil Ressu, *În atelier* [variantă], 1950, fotografie fond documentar IIA

În genere, termenul de colectivizare se referă, exclusiv, la agricultură, la procesul prin care proprietățile individuale rurale au fost forțate să se contopească în așa-numite proprietăți colective lucrate în comun. Pusă la punct în URSS în anii 1930, aplicată, apoi, în multe dintre țările Blocului estic, ea a antrenat schimbări majore în societățile rurale, produse, în multe cazuri, cu presiuni și violență. Colectivul și înființarea lui nu au fost însă realități ce aparțin, exclusiv, lumii rurale, ci lumii socialiste în genere, structurând majoritatea domeniilor profesionale și chiar de viață cotidiană. După Revoluția din Octombrie, colectivitatea începe să privească nu numai proletariatul considerat „un corp colectiv”, ci se transformă în *kolektiv* (un cuvânt nou în limba rusă), „o trăsătură generală a existenței umane”²⁶. S-a scris destul de mult despre diverse forme colective în organizarea vieții din URSS și despre felul în care ele au fost interiorizate și experimentate de indivizi. Cercetările recente asupra colectivizării agriculturii pot aduce, și ele, sugestii asupra modalității în care un astfel de proces poate fi privit. În cartea lor despre colectivizarea din România, Gail Kilingman și Katherine Verdery vorbesc de colectivizare ca despre „un lung și dinamic proces de transformări în care parte a instrumentarului utilizat nu a dobândit caracteristici specifice doar pornind de la un program inițial, ci pe măsură ce a fost pus în practică”²⁷. Tocmai deoarece *kolektiv*-ul devenea un mod de viață în societatea socialistă, el a fost constitutiv și pentru procesul de industrializare în care au apărut colective de producție, colective de petrecere a timpului liber, colective de supraveghere și, nu în ultimul rând, locuirea colectivă²⁸. Acest tip de abordări poate arunca o lumină interesantă asupra altor tipuri de colectivizare, inclusiv cea artistică, presupunând, și ea, un proces și a împrumutat, în anumite stadii, trăsături ale colectivizării industriale.

Desigur că nu este vorba, în sistemul artistic, de o renunțare completă la individualitatea artistică, așa cum ar putea sugera termenul de colectivizare aplicat aici. Există părți ale procesului artistic aflate sub auspiciile *kolektiv*-ului, dar artistul socialist își păstrează, în genere, calitatea de autor, fiind, din acest punct de vedere, un continuator al artistului modern. Putem vorbi totuși de colectivizare în organizarea vieții artistice, de la sociabilitate la expunere și la achiziționare, de la siturile producției artistice la petrecerea concediului. Apartenența la *kolektiv* reprezenta aproape unica posibilitate de existență ca artist, el garanta profesionalizarea și oferea mijloace de

²⁶Oleg Kharkhordin, *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practices*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 75-79.

²⁷Gail Kilingman și Katherine Verdery, *Peasants under Siege. The Collectivization of Romanian Agriculture. 1949-1962*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p. 5.

²⁸O. Kharkhordin, *op. cit.*, p. 83.

supraviețuire²⁹. *Kolektiv*-ul artistic a existat sub mai multe nume și s-a întrupat în mai multe formule care au evoluat odată cu politicile culturale ale regimului comunist. Ca și ideea de *kolektiv*, aceste formule fuseseră concepute și experimentate în URSS încă dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial și, ulterior, importate în țările colonizate care le-au adaptat la datele locale prin negocieri îndelungate și mereu actualizate cu artiștii autohtoni. *Kolektiv*-ul este importat în România, ca și în celelalte țări în care se instaurează regimuri comuniste, sub formă instituțională controlată de stat. Prin aceste forme instituționalizate, statul centralizează și direcționează viața artistică, artiști și opere, către zone ferite, nonconflictuale și catalizează o producție artistică pe potrive misiunii atribuite artei în diverse etape ale politicilor culturale, care au suferit multe schimbări majore de-a lungul epocii socialiste.

Istoria artei din România între 1944 și 1989 este strâns legată de o instituție care fusese, în fapt, inventată în URSS pentru a defini și menține realismul socialist, dar care a supraviețuit etapei realist socialiste și socialismului însuși. După aproximativ 15 ani de la înființarea ei în URSS, perioadă în care interveniseră multe fluctuații și întreruperi mai ales datorită Războiului, ia naștere și Uniunea Artiștilor Plastici din România, înființată pentru a susține implementarea realismului socialist. Pentru a înțelege cum funcționa și în ce fel a modelat producția artistică locală și relația dintre artiști și stat în perioada de care ne ocupăm, nu este suficient să privim la înființarea instituției similare în spațiul sovietic petrecută la începutul anilor 1930, ci trebuie să luăm în calcul dezvoltarea ei în timp, inclusiv cea postbelică, precum și structurile instituționale locale, pe fundamentul cărora modelul sovietic a fost adaptat. Deși, începând cu înființarea ei, UAP pare să se confunde integral cu viața artistică, istoria și funcționarea ei nu poate fi desprinsă de celelalte instituții artistice, de care se vor ocupa capitolele următoare. Apoi, deși este cea mai importantă colectivitate artistică, din care orice artist trebuia să facă parte, ea nu se confundă nici cu *kolektiv*-ul, acesta din urmă actualizându-se în ritualurile, procedurile și modalitățile de organizare pe care UAP le împărtășește și cu alte instituții.

Proclamarea realismului socialist ca unică metodă de creație la primul congres al Uniunilor scriitorilor sovietici în 1934 a fost însoțită de o serie de măsuri ce priveau și, mai ales, aveau să ducă la colectivizarea și instituționalizarea lui. Dacă, în momentul respectiv, uniuni ale scriitorilor existau deja, cele ale artiștilor mai trebuiau să aștepte. Numai treptat se înființează uniuni regionale, mai ales în marile centre ca Moscova și Leningrad, ce comasau un număr considerabil de artiști și de resurse, iar o uniune a uniunilor se definitivează în epoca postbelică, abia în 1957. În această a doua fază, relațiile dintre stat și artiști vor fi mult mai normate, pe de-o parte, iar, pe

²⁹ Același lucru este valabil și în cazul scriitorilor: a se vedea: Lucia Dragomir, *L'Union des écrivains. Une institution transnationale à l'Est: l'exemple roumain*, Paris, Belin, 2007, p. 27, dar și al altor profesii artistice precum muzica și arhitectura.

de alta, se formează legături între straturile superioare ale ierarhiilor din instituțiile artistice și cele ale partidului. Ierarhiile interioare se stabilizează, ceea ce duce la acumulări de putere și beneficii apreciabile pentru cei ce reușesc să câștige și să-și mențină poziții înalte³⁰. Totuși, centralizarea a fost pregătită, încă din 1932, prin interzicerea grupurilor artistice, foarte numeroase și combative, o metodă ce se va aplica și în România postbelică. În acest act, artiștii nu au văzut, neapărat, o restrângere a libertății lor artistice, ci promisiunea unei distribuiri egale a beneficiilor (comenzi, împrumuturi) guvernată de stat, o instanță aparent neutră³¹. Discursul egalitarist era, în definitiv, o constantă a discursului marxist și un topos al propagandei legate de toate deciziile luate de stat. Acesta, și, în conjuncție cu el, și centralizarea, și colectivizarea unională, a fost bine primit de artiștii cu un trecut de stânga, precum și de cei care sperau într-o viață artistică la adăpost de rivalități și piața de artă. Ulterior, artiștii din România, ca și artiștii din restul țărilor estice, au acceptat formula instituțională a uniunii din aceleași considerente, reușind, în mare parte, pe măsură ce normele și ierarhiile se stabilizau, să participe la funcționarea ei și să fie capabili, astfel, să-și negocieze pozițiile sau privilegiile.

Așa cum au subliniat mulți cercetători ai perioadei staliniste, și nu doar, privilegiile sau beneficiile constituiau apanajul noilor elite a căror formare a fost înlesnită tocmai de structurile colective și instituționale ale regimului comunist. În condiții cu resurse limitate, cum au fost, în diverse proporții, în toată epoca socialistă și, cu atât mai mult, în perioada primului plan cincinal în URSS sau de după al Doilea Război în toate țările, artiștii de toate profesiunile, împreună cu alți reprezentanți ai intelighenției, dețineau un loc aparte³². Nu era vorba numai de accesul preferențial la bunuri de consum, concedii de creație, împrumuturi, comenzi pe care apartenența la *kolektiv* le facilita deoarece și acestea erau distribuite inegal, în conformitate cu ierarhiile artistice. Statutul de artist ca atare era aparte în ansamblul societății socialiste căci artistul avea o profesiune recunoscută și garantată de calitate de membru al Uniunii, dar avea și dreptul să nu aibă un loc de muncă prestabilit, prescripționat de norme și program (deși nici acestea nu erau complet absente

³⁰Vera Tolz, „Cultural Bosses» as Patrons and Clients: the Functioning of the Soviet Creative Unions in the Postwar Period”, in *Contemporary European History*, Vol. 11, 1 (Feb.), 2002, p. 93.

³¹Cécile Pichon-Bonin, „«Quinze ans d'art soviétique» (Leningrad – Moscou, 1932-1933). Ruptures et continuités dans la vie artistique soviétique”, in *Artistes et partis. Esthétique et politique (1900-1945)*, Maria Stavrinaki și Maddalena Carli (ed.), Paris, Les Presses du réel, 2012, p. 123. O ipoteză similară, a unei simbioze între centralizare/cenzură și artiști, a stat și la baza cărții lui Miklós Haraszti care pornea de la o experiență mult mai târzie și, de această dată, din spațiul Blocului estic : *The Velvet Prison. Artists under State Socialism*, New York, A New Republic Book, 1987.

³²Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 95-96.

în cadrul Uniunii) ca majoritatea cetățenilor³³. Ca urmare, prestigiul simbolic al artistului în societate crește imens³⁴.

Colectivizarea artistică nu s-a produs totuși numai prin acceptarea de către artiști a privilegiilor oferite de stat și, odată cu ele, a tipului de artă pe care acesta îl susținea. Au fost utilizate presiuni de toate felurile, metode de control și supraveghere care au forțat formarea kolektiv-ului și intrarea artiștilor în structuri instituționale. Mijloacele de supraviețuire stăteau în mîna unei instituții cu care nu toți artiștii se identificau în aceeași măsură. Spre deosebire de colectivizarea agriculturii, cea artistică nu a presupus violență, teroare, închisoare, dar nici același grad de rezistență. Chiar dacă artiștii au fost privilegiați și în acest caz, se poate spune că instituirea UAP, alături de celelalte uniuni de creație, a făcut parte din ceea ce Stelian Tănase a numit „procesul de distrugere a spontaneității sociale” anterioare³⁵. În ordine cronologică, UAP a fost înființată în 1950, între Uniunea Scriitorilor și Uniunea Compozitorilor, fondate în 1949, și Uniunea Arhitecților, apărută abia în 1952. Așadar, modelul sovietic nu se poate impune imediat după instalarea puterii politice comuniste și este posibil ca formula unională să nici nu fi fost prevăzută inițial, mai ales că regimul este preocupat de preluarea și transformarea unor asociații locale, unele instituționalizate, care funcționau din secolul al XIX-lea sau, măcar, de câteva decenii. Transformarea lor ulterioară în uniuni a însemnat nu numai ruptură, restructurare completă, ci și absorbirea, încorporarea unor elemente și oameni din trecut.

SINDICATUL ARTELOR FRUMOASE: PE DRUMUL SINUOS AL COLECTIVIZĂRII

Privită din perspectiva unei „durate lungi”, UAP reprezintă forma colectivă instituționalizată care a marcat, în mod decisiv, destinul istoriei artei postbelice în România și a mediat, în diverse etape, raporturile ei cu puterea comunistă. Imediat după înființare, ea a jucat un rol important în centralizarea și controlul câmpului artistic, precum și în instaurarea realismului socialist. Dacă însă restrângem perspectiva și privim înființarea ei în contextul colectivizării vieții artistice care debutează anterior, chiar imediat după Război, atunci UAP nu mai este decât moștenitoarea unor structuri relativ stabilizate care, la rândul lor, preluaseră forme interbelice de organizare artistică. În 1950, UAP nu era o nouă instituție, ci remodelarea Sindicatului Artelor Frumose, căruia i se dă un alt nume și de la care preia membri, organizarea colectivă a vieții

³³Jérôme Bazin, *Réalisme et égalité. Une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande (1949-1990)*, Paris, Les Presses du réel, 2015. p. 23-25.

³⁴În mod similar, de prestigiu simbolic se bucură și celelalte profesii artistice și cu precădere scriitorii. L. Dragomir, *op. cit.*, p. 28-31.

³⁵Stelian Tănase, p. 67.

artistice, ierarhii și, mai ales, subordonarea față de stat. Sindicatul nu a atras, până acum, atenția cercetătorilor, fiind doar menționat în treacăt în contexte generale³⁶. Arhivele sale, extrem de bogate, nu au fost studiate până în prezent deși pot fi capitale pentru înțelegerea transformărilor din viața artistică în primii ani ai regimului comunist.



2.3. Car alegoric al USASZ la o manifestație în 1945 (copertă *Scânteia ilustrată*, 8.05.1945)

³⁶ M. Cârneli, *op. cit.*, p.

Spre deosebire de celelalte uniuni de creație care au fost construite în mod similar pornind de la formule deja coagulate, situația în câmpul artelor este oarecum diferită. Uniunile scriitorilor, compozitorilor, arhitecților s-au așezat pe bazele fostelor societăți (Societatea Scriitorilor³⁷, Societatea Compozitorilor³⁸, Societatea Arhitecților Români), care erau, în primul rând, o marcă a prestigiului profesional, recunoscute de stat și bine așezate în peisajul cultural. Numai în câmpul artelor s-a înființat, ce-i drept mai târziu, în 1921, o formă sindicală al cărei scop declarat nu era de a fi o grupare artistică oficială, ci lupta pentru protecția socială a membrilor săi. De aceea, cea mai importantă secțiune a activităților Sindicatului, după cum era consemnat în statut, era o casă de ajutor și pensii³⁹. Este interesant că, deși era o inițiativă cu coloraturi de stânga, regulamentul prevede, pentru Sindicat, o poziție neutră din punct de vedere politic, care, în mod evident, nu se va păstra în varianta sa postbelică: „Chestiunile de politică nu vor putea face nici odată și sub nici un cuvânt obiectul debaterilor sau manifestărilor de orice fel ale Sindicatului, comitetelor sau delegațiunilor sale”⁴⁰. Aceasta nu excludea opțiunile politice ale membrilor săi, inclusiv cele socialiste, ale lui Camil Ressu sau țărăniște, ale lui Oscar Han. Totuși, poate nu e întâmplător că primul președinte al acestei forme sindicale a fost tocmai Ressu, cunoscut pentru simpatiile socialiste dobândite în anii petrecuți în Franța. În plus, în ciuda scopului declarat, Sindicatul a fost întemeiat și pe prestigiul artistic al membrilor săi fondatori și va continua să confere un fel de validare profesională pentru membrii săi, poate, chiar mai mult decât protecție socială, dar nu va surclasa niciodată, la acest capitol, grupări precum *Tinerimea artistică* sau *Arta română*. După Ressu, SAF a avut mai mulți președinți, printre care Cecilia Cuțescu-Storck sau Constantin Baraschi, care nu reușesc să pună la punct un sistem coerent care să îndeplinească misiunea inițială.

În ciuda fragilităților sau, poate, și datorită lor, forma sindicală și asocierea pe criterii ce nu aveau de-a face cu afinități artistice sau concepții comune despre artă au constituit, imediat după Război, calități perfecte, mai întâi, pentru direcționarea către stânga, de această dată aflată la putere, și, mai apoi, pentru transformarea lui în unica organizație artistică posibilă. Noul SAF va păstra din țelurile propuse la începuturi chiar mai mult decât varianta lui interbelică, dar își va adăuga și unele noi. În toamna lui 1944, SAF pornește o nouă etapă cu o conducere nouă, înlocuită cu ajutorul Ministerului. În poziția de președinte revine Camil Ressu, care girează înnoirile, dând, în același timp, sindicatului o aparență de continuitate⁴¹. Această schimbare se face pe fondul unor vechi rivalități, președintele forțat să demisioneze era nimeni altul decât Eustațiu Stoenescu care

³⁷ L. Dragomir, *op. cit.*, p. 58-61.

³⁸ Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944 și 2000*, București, Ed. Muzicală, 2002, p. 13-15.

³⁹ *Statutele și regulamentele Sindicatului artelor frumoase, votate în ședința adunării generale din 12 martie 1921*, București, Atelierele tipografiei „Poporul”, 1922.

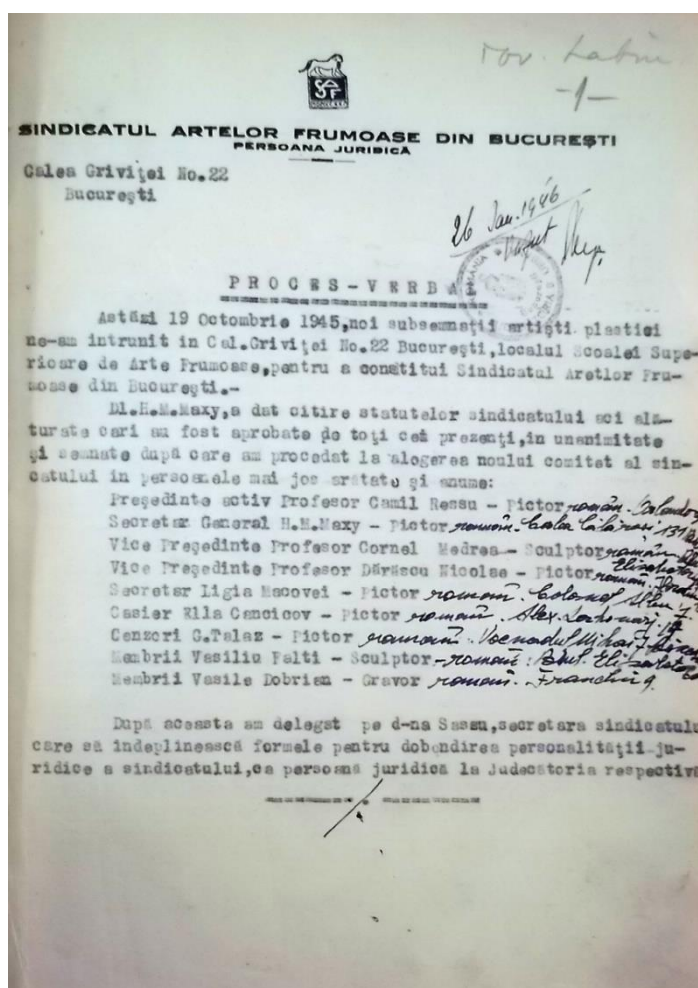
⁴⁰ *Ibid.*, p. 4.

⁴¹ SANIC, Fond SAF, Dosar 16, f. 1.

îl înlocuise pe Ressu din funcția de rector al Școlii de Arte Frumoase din București, pe care o deținuse 12 ani. Iar, dacă îi dăm crezare lui Oscar Han, Stoenescu obținuse funcția prin intervenții



2.4. Camil Ressu în atelier (Scânteia ilustrată, 20 -27 .08. 1945, p. 2)



2.5. Proces verbal de reorganizare a SAF cu semnăturile primilor membri reînscriși (SANIC, fond SAF, dosar 27, f. 1)

nu tocmai curate⁴². Așadar, Ressu îi plătea acestuia o poliță, însă își și urma înclinația către putere, pe care cariera lui de până atunci o dovedise. Alături de el, se aflau în noul comitet, Jean Steriadi, Corneliu Medrea, Nicolae Dărăscu, mai vechi membri ai SAF și profesori la Școala de Arte Frumoase. O categorie aparte care se autopropulsează în prima linie și a cărei motivație diferă de cele ale vechilor membri sunt artiștii de stânga care întrevăd ocazia, odată cu revenirea pe scena politică a Partidului comunist, de a avea o asociație recunoscută. Vasile Dobrian, cunoscut între artiștii angajați din anii 1930 mai ales datorită lucrărilor apărute în publicații de stânga, o consideră, și retrospectiv, un moment important din cariera postbelică: „Am contribuit alături de alți colegi la reînființarea vechiului Sindicat al artelor frumoase”⁴³. Colegii erau, mai degrabă, M.H. Maxy sau Ligia Macovei, care își puteau exprima acum deschis opțiunile de stânga, cărora li se vor adăuga foarte curând și alții (Zoe Băicoianu, Alexandru Ciucurencu, Iosif Cova, Jules Perahim). Marginali și puțini, n-ar fi avut șanse de promovare dacă și-ar fi făcut un grup aparte, așa că aleg să conviețuiască în interiorul SAF cu grupul artiștilor consacrați cu care aveau, cel puțin inițial, foarte puține în comun. A fost o soluție viabilă pe termen lung căci instaurarea la putere a Partidului comunist și patronajul regimului asupra artelor au făcut ca balanța să încline în favoarea lor. Este foarte probabil ca unul dintre pilonii reînființării SAF să fi fost Maxy, artist avangardist cu multiple calități de organizator, lider și negociator. El reușește, încă de la început, să obțină a doua funcție după președinte, cea de secretar, care era responsabil de toată munca administrativă, ceea ce îl va transforma în adevăratul conducător al SAF. Va și prelua oficial poziția cea mai înaltă în 1947, după demisia lui Ressu. Frecventând cercuri de stânga de-a lungul anilor 1930 și 1940, își făcuse multiple conexiuni pe care acum le va folosi. Ele trebuie să-i fi deschis drumul în a deveni mediatorul între SAF și regimul ce era pe cale să se instaleze și, mai târziu, când relațiile dintre artiști și stat erau ceva mai conturate. În plus, era foarte multă muncă birocratică; după cum arată arhivele, totul, de la ședințe la cereri, era trecut pe hârtie. Din acest punct de vedere, SAF intră, mult mai rapid decât artiștii, în era socialistă, cu obsesiile ei pentru documente și birocrăție. Comparativ cu arhivele interbelice, cele dintre 1944 și 1950 sunt de 50 de ori mai mari, fiind adevărat, în același timp, că „noul” SAF îndeplinea și mai multe funcții.

Una dintre primele griji a fost eliminarea grupului concurent, Corpul Artiștilor Plastici, o organizație înființată de stat în 1942 cu scopul de a controla, cel puțin, parte din câmpul artistic, scop niciodată îndeplinit datorită Războiului. Acesta era și o garanție de aplicare a legilor rasiale în rândul breslei⁴⁴. Desființarea lui și preluarea de către SAF reprezenta, în 1944, și o declarație politică. Ea se face prin înțelegere amiabilă cu președintele Corpului, Ion Jalea, nemulțumit totuși

⁴² Oscar Han, „Profesor la Școala de Belle Arte”, în *Dălți și pensule*, București, Minerva, 1970, p. 400.

⁴³ Vasile Dobrian, *Gestul mâinii și al memoriei*, București, Vitruviu, 1998, p. 85.

⁴⁴ Legea pentru constituirea Corpului artiștilor plastici, în *Monitorul oficial*, 22 iun. 1942, p. 5094-5097.

că-și pierde slujba la Minister⁴⁵. Dar, când este vorba de rescrierea statutului SAF, în 1945, se păstrează din cel al Corpului câteva prevederi ce țineau tocmai de caracterul oficial al asociației: participarea la comisii artistice de toate felurile și medierea comenzilor. În acest ultim punct, apare o deosebire fundamentală față de misiunea inițială a SAF care nu interfera cu carierele membrilor. Există, cel puțin, două puncte din regulamentul postbelic care, pe de-o parte, vor constitui motive în favoarea aderării la SAF și, pe de alta, prefigurează monopolul pe care acesta îl va avea asupra comenzilor. Primul rămâne în zona revendicărilor de tip sindical, dar pare inspirat de relațiile muncitori - angajator din mediul industrial: „Cucerirea de condiții cât mai favorabile de muncă pentru membrii săi, încheierea de contracte tip, colective și individuale și supravegherea ca acestea să fie respectate”⁴⁶. Cel de-al doilea stipulează ceva absolut nou, care se va pune greu pe picioare, dar care va fi definitiv pentru colectivizarea vieții artistice: „Înființarea de Cooperative de producție și consum pentru membrii săi”⁴⁷. Admiterea sau readmiterea în Sindicatul care își dobândește acum și personalitatea juridică nu comportă condiții speciale, astfel ca toată lumea să aibă acces. În scurt timp, el va deveni aproape singura cale de a supraviețui în vremurile precare de după Război. Micile sau marile beneficii, insuficiente și inconstante, ajută totuși artiștii într-o lume prea puțin dispusă să se preocupe sau să cumpere artă.

Pe lângă confuzia legată de orientarea politică și de felul în care puterea va trata mediul cultural, și viața cotidiană era îngreunată de raționalizarea resurselor de hrană și bunuri. Situația economică precară se datorează distrugerilor și haosului create de Război, cărora li se vor adăuga despăgubirile de război care se vor face în detrimentul aprovizionărilor interne. Schimbările sunt rapide și perturbă viața oamenilor din toate punctele de vedere: reforma spațiului locativ, stabilizări monetare, naționalizare, restructurări instituționale, arestări și procese politice. O atmosferă confuză domnește cam până în 1950, când regimul reușește, în sfârșit, să-și stabilizeze politicile și ierarhiile, ceea ce nu înseamnă că și perioada de penurie ia sfârșit. Luptele pentru resurse rămân o constantă a vieții cotidiene. În lumea artistică, ele contribuie la modelarea relațiilor de putere și la structurarea instituțională în interiorul SAF și, ulterior, UAP. Condițiile economice au fost de mare folos în aducerea tuturor artiștilor sub umbrela Sindicatului. Spre exemplu, apartenența scutea artiștii de impozitele mari impuse, după 1945, liber profesioniștilor, Sindicatul servind, în acest caz, drept angajator. De asemenea, artiștii puteau, în unele cazuri, avea acces la locuință sau la o cameră în plus pe post de atelier, la diverse cantine cu care SAF a negociat colaborarea. Unii artiști pleacă în vacanță la Sinaia, iar alții primesc cartofi, miere sau îmbrăcăminte. Arhivele abundă în cererile cele mai diverse, de înscriere, de membru, pentru solicitarea diverselor ajutoare.

⁴⁵ SANIC, Fond SAF, Dosar 16, f. 46 și 49.

⁴⁶ SANIC, Fond SAF, Dosar 27, f. 2.

⁴⁷ *Ibid.*

Adeverința de membru era utilă în multe circumstanțe. Un exemplu cumva înduioșător este răspunsul lui Ressu pe cererea înaintată de Pallady care pare că nu înțelege sau nu vrea să înțeleagă situația. Acesta din urmă nu era membru al SAF și nici nu face cerere de înscriere, ci direct una, atât de frecventă încât se standardizase, de artist profesionist. Numai că această calitate ajunsese să se confunde cu cea de membru al SAF. Ressu nu îl poate refuza și scrie următoarele: „Respectăm că dl. Pallady nu este înscris în Sindicat, totuși să i se elibereze adeverința cerută”⁴⁸. Condițiile de viață ale artiștilor se vor îmbunătăți treptat datorită statutului aparte conferit de regim, cu excepția problemei locuințelor, care va persista până târziu, când vor debuta marile programe de construcții. Un referat cerut, în 1952, de Secția de agitație și propagandă arată că inclusiv parte dintre artiștii momentului, precum Ștefan Szönyi, Dumitru Demu, Adina Paula Moscu, duc lipsă de ateliere și trăiesc în spații foarte mici⁴⁹.

Încă înainte de dispariția pieței de artă și de normarea drastică a comerțului de artă (în care statul era principalul comanditar prin felurile lui instituții, iar vânzarea către particulari, dacă exista, era taxată cu impozite mari), circumstanțele economice nu permiteau nici o producție artistică prea mare (și materialele erau puține) și nici formarea sau creșterea colecțiilor. În plus, burghezia și aristocrația sărăceau și supraviețuiau din vânzări. O amintire a sculptorului Ion Vlasu din 1949 - 1950 punctează aviditatea pentru bunurile „burgheze” care o depășea cu mult pe cea pentru arta contemporană: „Un particular mi-a cumpărat o sculptură: un omagiu rar în zilele astea, dar el vine de la un artist. Cetățenii cu bani sunt ocupați cu lichidarea bunurilor burgheze din casele de consignații: argintăria, covoarele își schimbă stăpânii. Bieții oameni. Banul îi face pe toți la fel.”⁵⁰.

Pe lângă dependența față de SAF care crește din ce în ce, vremurile de până la înființarea UAP dau ocazia unor inițiative și negocieri mai haotice, dar și mai libere cu reprezentanții și instituțiile statului. Este un timp al încercărilor de tot felul și al speranței. Judecând după numărul memoriilor păstrate și al conținutului lor, pare că artiștii supraestimau condescendența cu care statul îi trata, precum și beneficiile pe care era dispus să le ofere. Artiștii de stânga folosesc SAF și ca modalitate de autopropulsare, cum face și Maxy însuși, dar se și dedică diverselor activități colective sau deschise către colectivitate. Multe din ele au fost sortite eșecului, cum poveștește Dobrian despre inițiativa lui de înființare a unui cerc de artă, în încercarea de a pune la punct un sistem de învățământ pentru muncitori și care, din păcate, nu a avut viață lungă⁵¹. La fel, și expoziția *Flacăra* a constituit o inițiativă de a configura o artă angajată, venită tot din partea

⁴⁸ SANIC, Fond SAF, Dosar 19, f. 121.

⁴⁹ SANIC, Fond CC al PCR, Dosar 12/1952, f. 188 -191.

⁵⁰ Ion Vlasu, *În spațiu și timp*, vol II, Cluj, Dacia, 1971, p. 170.

⁵¹ V. Dobrian, *op. cit.*, p. 85-86.

artiștilor. Unul dintre motivele receptării ei, în final, negative poate să fi fost tocmai independența arogată de artiști în organizarea câmpului artistic.

În decursul anilor, libertatea de negociere este îngrădită de tot felul de medieri instituționale care impun mai multe norme și trepte birocratice. Dependența de USASZ și de Confederația Generală a Muncii, la care SAF era afiliat, dar și cea de Ministerul Artelor, care devine principal cumpărător și organizator de expoziții, ghidează acțiunile pe care Sindicatul le poate întreprinde și îl transformă într-un organism centralizator și un instrument de control și de implementare a normelor realismului socialist care încep să se contureze din 1948.

Mai întâi, SAF devine singura opțiune a sociabilității artistice, nu doar o cale de a obține unele beneficii. E adevărat că grupurile interbelice nu mai au suflu și puține se mai constituiseră ulterior, însă câmpul artistic intră sub rigorile aceleiași legi care interzice asociațiile independente: „Structurile asociaționale, menite să definească interese specifice, au dispărut. Unele dintre ele au fost substituite cu structuri nereprezentative, dependente de asemenea de stat (sindicate, uniuni de creație, asociații profesionale, etc.) De altfel, legislația interzice formarea de asocieri independente, indiferent de scopurile lor și pedepsește inclusiv tentativele reale sau presupuse. Mii de procese, zeci de mii de anchete au ca obiect crearea de organizații, grupuri etc. Orice asociere independentă de administrație este considerată ca fiind îndreptată împotriva statului de <democrație populară> și de <dictatură a proletariatului>”⁵². Încă înainte de instituirea Expoziției anuale de stat ca principal și aproape unic eveniment expozițional, SAF acaparase sistemul expozițional, deoarece fiecare expoziție avea nevoie de aprobarea sa. Comenzile venite de la instituții, care încep să aibă nevoie de „pavoazare” (termen generic care putea cuprinde gazete de perete, portretele liderilor comuniști, diverse imagini de propagandă în funcție de specific), afișe, busturi și portrete ale „clasicilor” (Marx, Engels, Lenin) sau ale liderilor comuniști români și sovietici, erau, de asemenea, adresate SAF, al cărui comitet le distribuia mai mult sau mai puțin democratic. Tot în sarcina lui intra stabilirea prețurilor pentru lucrările ce urmau a fi cumpărate de Minister, o practică mai constantă începând cu 1948. Toate acestea au creat anumite ritmuri și așteptări de la colectivitatea artistică pe care UAP le va schimba, în esență, prea puțin.

Ierarhiile și structurile de organizare se complică: așa cum SAF era parte a altor organizații, în interiorul său sunt înființate tot felul de departamente care nu fuseseră prevăzute anterior. Luându-și în serios caracterul sindical, se uită la modelul industrial, mai exact, la modelul sovietic care abia începea să fie implementat în fabrici: se vorbește de „muncă sindicală”, „colective” și „planuri de muncă”. În 1947, exista deja sector economic, administrativ, cultural, sportiv, al

⁵² Stelian Tănase, *op. cit.*, p. 102.

femeilor și al tineretului⁵³. Un sector important era *Decorativa*, de fapt, cooperativa care producea materiale artistice și se ocupa de alcătuirea colectivelor de pavoazare și de producerea efectivă a lucrărilor. Cooperativele fuseseră prima formă de colectivizare artistică din URSS, precedând uniunile prin care autoritățile încercaseră să rezolve problema șomajului și a poziției incerte în societate a artiștilor, al căror număr era mult prea mare⁵⁴. Galina Yakovskaya susține că pe această bază s-a construit compromisul social dintre artiști și stat, ceea ce i-ar explica și longevitatea până în anii 1980: „Cooperativele puteau reconcilia interesele economice ale artiștilor și ambițiile lor artistice cu intenția regimului de a transforma arta într-o întreprindere socială”⁵⁵. *Decorativa* locală a avut și ea o longevitate similară, ba chiar a avut, mai târziu, derivații extrem de profitabile precum Combinatul Fondului Plastic. Ca în URSS, aici se producea realismul socialist standard, se executau copii, lozinci, pancarte, busturi și mici obiecte decorative (de exemplu, truse de birou) pentru felurite instituții. Lucrul la cooperativă a transformat, la propriu, artiștii în muncitori, dar această muncă putea fi mai profitabilă sau mai sigură decât cea pentru expozițiile de artă „înaltă”⁵⁶. Din păcate, n-au rămas prea multe urme ale acestor activități, artiștii care lucrau la cooperativă nu sunt dispuși să-și amintească ulterior, deoarece ele nu erau asimilate artei. Adam Bălțatu își amintește: „Cam înainte de 1949, <șefii> au descoperit că pot face portrete bune de Stalini, de Deji, de toți ai lor, și au început să curgă pe capul meu comenzi care-mi aduceau bani mulți și mâncare și zile amare”⁵⁷. Deși nu pomeneste de cooperativă, este probabil că primea contractele prin intermediul ei. Pentru a-și susține familia, Dumitru Demu acceptă un contract pentru bustul lui Marx. Tot el descrie cum busturile împânziseră toate instituțiile, ba chiar și restaurantele⁵⁸. Proveniența lor era explicată de cooperativă, dar circula și zvonul că ar fi fost importate din URSS: „Noi le dăm grâu și petrol [trebuie să fi fost vorba de datoria de război pe care România o plătea URSS n.m.], îi spune în secret un activist, și ei ne dau în schimb busturi...Vagoane întregi de busturi, trenuri întregi de busturi...”⁵⁹.

O formă de organizare mai adecvată zonei artistice care se încrucișa cu cea pe resorturi era cea pe ateliere colective de grafică, ceramică, sculptură ș.a.⁶⁰. La fel ca și resorturile, și acestea aveau responsabili, creându-se, astfel, ierarhii paralele și structuri complicate care trebuie să fi funcționat destul de greoi. Lucrul în ateliere colective constituia, și el, o actualizare a *kolektiv*-ului, rezolva, pe de-o parte, problema lipsei de spațiu, iar, pe de alta, aici se experimentează o formulă

⁵³ A se vedea un exemplu de proces-verbal de ședință care este structurată de rapoartele diverselor „resorturi”: SANIC, Fond SAF, Dosar 23, f. 152 și următoarele.

⁵⁴ Galina Yakovskaya, „The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists’ Cooperatives in the Grip of Ideology and Plan”, in *Slavic Review*, 65 (4), 2006, p. 773.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 775.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 785.

⁵⁷ Adam Bălțatu, *Voiam să fiu pictor... Însemnări*, Ed. îngrijită și prefată de Doina Lemny, Iași, Junimea, 2014, p. 92.

⁵⁸ D. Demou, *Le sourire de Staline*, Paris, Ed. Universitaires, Jean-Paul Delarge, 1977, p. 37-45.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁰ SANIC, Fond SAF, Dosar 48, f. 15.

mixtă de pedagogie artistică în care artiștii tineri erau angajați (adică plătiți) să ia lecții practice și, totodată, să audieze conferințe despre noua artă a realismului socialist⁶¹. Experiența lor a lăsat urme plăcute în memoria pictorilor deoarece ele erau singurul loc unde puteau exersa desenul după model, aveau ocazia să socializeze, dar și să întâlnească artiști cu notorietate care îndrumau atelierele. Atelierul de pictură aflat sub îndrumarea lui Ciucurencu, care își descoperea, acum, talentele pedagogice, era frecventat de artiști precum Ștefan Sevastre, Yvonne Hasan, Mariana Petrașcu sau Paul Gherasim. Din amintirile lui Ștefan Sevastre și Yvonne Hasan, rezultă că formula experimentală de învățământ a dat greș nu numai din cauza studenților care n-au ajuns niciodată să practice un realism socialist standard, dar și a profesorilor care trăgeau tot spre metode moderniste, ca Ciucurencu care-i ducea la peisaj.⁶² Încrângăturile organizării socialiste atașau atelierele și de o suprastructură instituțională care a crescut din resortul cultural și superviza întreaga producție pentru Expoziția anuală și „nivelul ideologic” al artiștilor⁶³. Din această comisie, care, în anumite momente, se diviza la rândul ei pe specialități, au făcut parte artiști de diverse generații. Lelia Rudașcu⁶⁴ e amintită ca responsabilă, iar ca membri, Iser, Labin, Ciucurencu, Caragea, Medrea, Jalea⁶⁵. Comisia reprezenta un fel de instituționalizare a criticii, considerată ca și perechea ei, autocritica, un instrument necesar al perfecționării perpetue cerute atât de la individ, cât și de la *kolektiv*. Tot ea se va ocupa, mai ales după 1947, de felurite forme de actualizare a colectivului, care vor deveni parte constitutivă a vieții artistice: șezători, ședințe, conferințe politice. Participarea la reuniuni, ședințe, grupuri de lectură, conferințe umple timpul dintre expozițiile colective și creează ritmuri colective moștenite, mai apoi, de UAP.

DE LA SINDICAT LA UNIUNE

Apariția UAP, în 1950, nu poate fi privită ca înființarea unei instituții în întregime noi. Ea absoarbe colectivul SAF și, odată cu el, modalități de organizare și ritualuri colective. Ea marchează, mai degrabă simbolic, despărțirea definitivă de trecut, așa cum, în 1948, ca semnal al despărțirii de terminologia burgheză, este introdus numele de Sindicat al artiștilor plastici, nume care, de altfel, nu a funcționat. UAP nu a fost, desigur, doar o schimbare de nume, a însemnat și o schimbare de imagine ce poate fi pusă în legătură cu unele măsuri luate mai general în interiorul

⁶¹ Numele lor oficial era „ateliere colective de redresare profesională și ideologică”. A se vedea: SANIC, Fond SAF, Dosar 37, f. 92. Nu avem o reprezentare prea bună asupra cronologiei atelierelor. Conform documentului citat, existau în 1949. Ștefan Sevastre își amintește că ar fi frecventat un astfel de loc prin 1951. El îl numește „atelier de recalificare”, iar Yvonne Hasan, „atelier de perfecționare” (a se vedea nota următoare).

⁶² Mihai Sârbulescu, *Despre ucenicie*, București, Anastasia, 2002, p. 46-47; interviu cu Yvonne Hasan, 10 dec 2014.

⁶³ SANIC, Fond SAF, Dosar 36, f. 26.

⁶⁴ SANIC, Fond SAF, Dosar 48, f. 15.

⁶⁵ SANIC, Fond SAF, Dosar 37, f. 92.

partidului. Concomitent, PCR căuta să-și înnoiască imaginea și să-și revizuiască membrii, căci fusese prea îngăduitor în campaniile de recrutare⁶⁶. În 1950, mai bine de 40% dintre membrii săi au fost excluși. Odată bine instalat la putere, partidul aplică o politică ce alterna epurările cu recrutarea, pentru a pune capăt oportunismului cras. Sunt introduse școli de cadre obligatorii și stagii de candidatură⁶⁷. Tot atunci se decide o reorganizare instituțională a Ministerului Artelor care este transformat în Comitetul pentru Artă⁶⁸. Excluderi au fost prea puține nu numai în primul deceniu postbelic, ci de-a lungul întregii istorii a UAP. În schimb, conferințele despre realismul socialist și despre istoria partidului comunist organizate de SAF și continuate ulterior puteau fi asimilate unor școli de cadre. În plus, UAP introduce, și ea, calitatea de „membru stagiar”. În locul modelului industrial care inspirase SAF, prevalează modelul organizației de partid. Discutând cazul Uniunii Scriitorilor din România, Ioana Macrea Toma sugera că, prin intermediul organizării ei de tip stalinist, s-a produs identificarea aparatului de stat și partid cu inteligența⁶⁹. Deși dependentă de stat, supusă la tot felul de presiuni mai ales în primii ani, și, deși există elemente pe care, după cum am văzut, le importă direct de la partid, identificarea a fost departe de a fi totală, ba chiar a presupus un grad mare de incertitudine și de menținere a incertitudinii. Prin ieșirea din Uniunea sindicatelor și din Confederația muncii, fapt ce s-a produs odată cu transformarea în UAP și cu renunțarea la umbrela sindicală, colectivul a primit un grad mai mare de autonomie. Încet-încet, UAP va cuceri o zonă cvasiautonomă care știa să-și negocieze politicile. Idealul, valabil atât pentru individ, cât și pentru colectiv, era, după cum spune Jérôme Bazin, poziționarea nici prea aproape, nici prea departe de puterea politică⁷⁰. Această autonomie trebuie gândită în contextul statului socialist, în care unele decizii rămâneau totuși la latitudinea nivelurilor superioare ale conducerii politice. Însăși înființarea UAP pare să fi fost, spre deosebire de reorganizările SAF imediat după război, o decizie impusă de sus în jos și consemnată într-unul din documentele Secției de agitație și propagandă⁷¹. În oglindă, în documentele privind organizarea conferinței ce va pecetlui transformarea instituțională, ea apare ca „sarcină trasată de partid”⁷². Conducerea este, și ea, aprobată de aceleași foruri, însă nu toată structura, ci numai primele trei poziții considerate mai importante: Boris Caragea – președinte, Ligia Macovei și Gh. Labin – secretari.

Schimbarea imaginii avea nevoie de o nouă conducere care produce o reordonare a ierarhiilor în interiorul colectivului. Acestea erau mult mai complicate decât le arată documentul

⁶⁶ S. Tănase, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁷ Mioara Anton, „Ideologie și mobilizare. Exigențele aparatului de cadre 1948-1953”, în *Învățămintul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context național și regional*, Sorin Radu (ed.), Iași, Ed. Univ. „Al. Ioan Cuza”, 2014, p. 82.

⁶⁸ SANIC, Fond CC al PCR, Secția de agitație și propagandă, Dosar 93/1950, f. 392 bis.

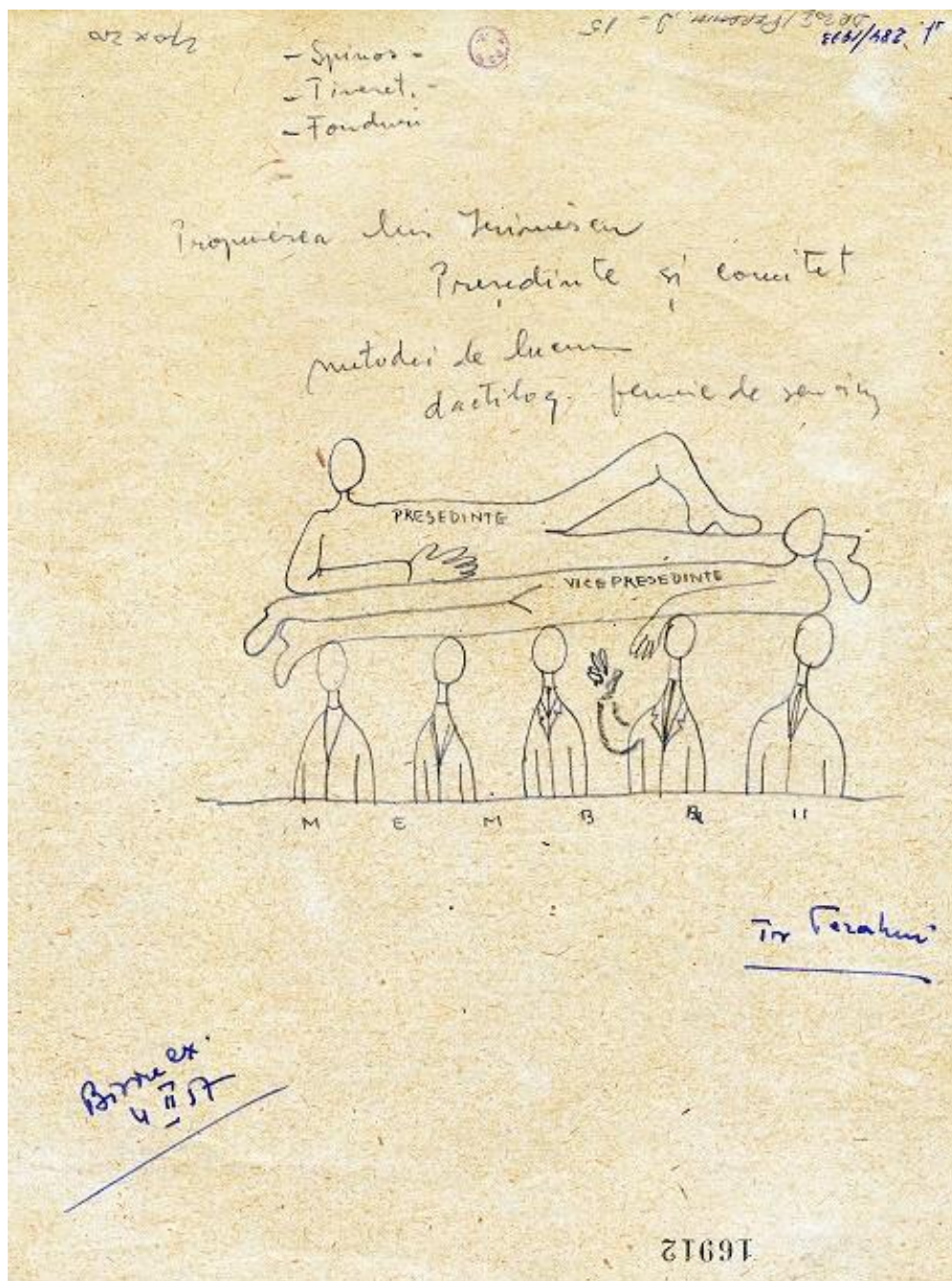
⁶⁹ Ioana Macrea Toma, *Privilegiul literar în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2010, p. 31.

⁷⁰ Jérôme Bazin, *op. cit.*, p.30.

⁷¹ SANIC, Fond CC al PCR, Secția de agitație și propagandă, Dosar 93/1950, f. 6.

⁷² SANIC, Fond SAF, Dosar 47, f. 11.

citat mai sus. Reapar, în primele rânduri, maștri interbelici care fuseseră înlăturați din conducerea SAF după 1948, în primul rând, prin acordarea președinției de onoare lui Camil Ressu. E un fel de întoarcere la origini, în ciuda rupturii pe care UAP o pretindea. Conferința plenară, ținută în 20-21 octombrie 1950, a presupus mari desfășurări de forțe: alegerile și, mai ales, discursurile au ocupat ambele zile. Au fost invitați mai mulți artiști din provincie. Unul dintre țelurile nedecarate ale



2.6. Jules Perahim, Comitetul UAP în ședință și notițe, BAR (inv. 16912 verso)

viitoare uniuni era instalarea unor structuri instituționale similare, funcționale și în alte orașe, sector la care SAF fusese deficitar. Cei aleși fuseseră, fără îndoială, stabiliți anterior, așa lasă să se înțeleagă stenograma ședinței, care era condusă de nimeni altul decât de Maxy, care își părasea, cu această ocazie, funcția de președinte. El este cel care citește lista președinților și comitetelor, primită, consemnează procesul-verbal, cu aplauze. Ca și alte procese-verbale ale ședințelor, acesta este rezultatul festivismului evenimentului și a ceea ce era știut că trebuie să conțină. De aceea, trebuie citit în acest fel, iar nu ca o reflectare a desfășurării reale⁷³. Pe de altă parte, dat fiind caracterul foarte oficial al evenimentului la care au luat parte nu numai artiști, ci și feluriți invitați, este puțin probabil să fi izbucnit nemulțumiri publice. Revenind la „aleși”, pe lângă președinte și secretari, se păstrează ideea comitetului care îi asistă, redenumit „Biroul executiv”. Ulterior, și membrii lui, și secretarii vor fi mereu schimbați; inițial, făceau parte: Maxy, Iser, I. Doru, Florica Cordescu, Eugen Popa și Dorio Lazăr. Retras din linia întâi, Maxy reușise să-și păstreze nu doar această poziție de conducere, ci una încă și mai importantă, aceea de președinte al Fondului Plastic.

Acesta se înființase încă din anul anterior (fonduri similare existau și pentru celelalte profesii artistice, dar înființarea lor a fost concomitentă cu a uniunilor), tot pe model sovietic, pentru a guverna chestiunile economice: prin intermediul lui, artiștii puteau primi bani sub formă de ajutoare de creație sau împrumuturi. În plus, era conceput ca asociație colectivă și presupunea o formă de apartenență de care puteau profita artiștii care nu puteau fi înscriși în UAP sau erau încă stagiari. Așadar, Maxy își rezervase pâinea și cuțitul. Fondul avea, și el, un comitet alcătuit din Dumitru Bâșcu (contabilul SAF), Constantin Baraschi, Eugen Popa și Ion Irimescu. Unii, precum Eugen Popa, deținuseră funcții similare și în SAF, alții aveau poziții importante în alte instituții artistice precum IAP, unde Baraschi era rector, sau Comitetul pentru Artă, unde lucra Dorio Lazăr, sau Muzeul de Artă al RPR, unde Maxy era, de asemenea, proaspăt director. Ierarhiile din instituțiile artistice se întretaie, ducând la acumulare de prestigiu, privilegii și comenzi. Cum, în primii ani, s-au făcut mereu „rotiri de cadre” (mai mult decât înlăturări sau excluderi pur și simplu), era, fără îndoială, înțelept să aparții cât mai multor structuri. De exemplu, Maxy își va pierde funcția de la Fondul Plastic sub acuzația că a utilizat resursele în folos propriu sau după bunul plac. Date fiind insuficiența fondurilor și luptele pentru beneficii de tot soiul, ar fi fost, practic, imposibil să se fi petrecut altfel, dar, prin schimbarea din funcții, autoritățile își mascau imposibilitatea de reformare a sistemului, care avea toate neajunsurile economiei planificate.

Pe lângă transferuri de putere și, parțial, moduri de organizare, se înregistrează și alte continuități între cele două instituții: Comisia de îndrumare, medierea contractelor, formule

⁷³ Acte legate de conferință se regăsesc și în Fondul SAF (Dosar 58) și în cel al UAP. Pentru stenograma ședinței și discursurile artiștilor a se vedea: SANIC, Fond UAP, Dosar 2/1950, f. 4-16. Discursul noului președinte, Boris Caragea, este reprodus în anexa 2 și este comentat în capitolul „Discurs și ritual”.

pedagogice precum atelierele colective, conferințele și călătoriile de documentare în fabrici și gospodării colective, precum și cooperativa și însăși ideea de a lucra în colectiv. Dacă, odată cu ideea sindicală, dispărește parte din tipul de organizare pe resorturi, preferându-se o organizare strict artistică pe secții – pictură, sculptură, grafică, arte decorative –, modelul industrial nu se retrage cu desăvârșire. Artistul-muncitor care lucrează după un plan de muncă rămâne un deziderat. Planul de muncă era stabilit mai precis și în funcție de comenzi și contracte în cadrul cooperativelor, dar s-a încercat implementarea unui sistem similar și în cazul artei „înalte”, în care normele și planurile erau ghidate de programarea expozițiilor colective, în speță, cele anuale de stat. În urma experienței acumulate, UAP își precizează formele de actualizare a colectivului ce constau în ședințe (plenare sau pe secții, ținute periodice), discursuri, îndrumare, expoziții. Ele vor deveni ritualuri instituționale care vor defini realismul socialist.

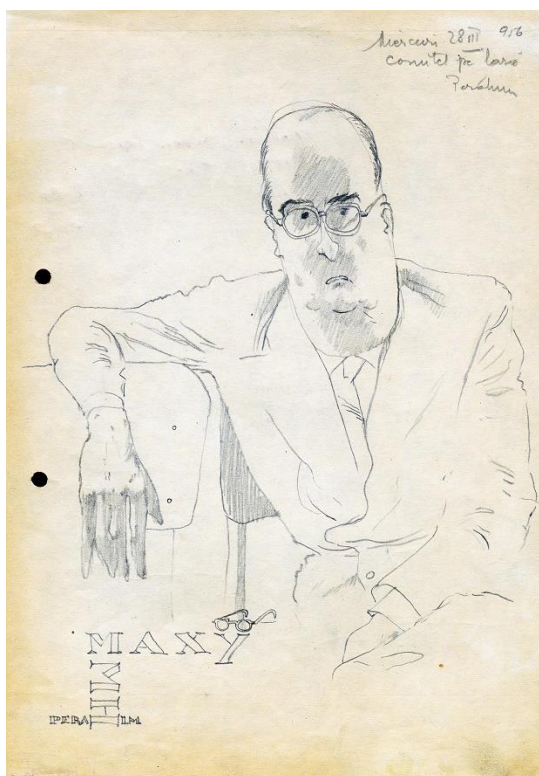
Dacă SAF se ocupase mai mult de reguli pentru artiști, cea mai importantă realizare a sa fiind colectivizarea, UAP se va ocupa de artă, de formularea unor norme, pornind, ca și în alte cazuri, de la modelul sovietic, și de menținerea lor. Se instaurează supremația picturii (de șevalet), considerată o încarnare a realismului socialist. Nu a oricărei picturi, ci a compoziției cu multe personaje și teme socialiste, în fapt, o reluare a picturii de istoria⁷⁴. Dominația picturii în realismul socialist se contopește cu aura de care se bucurase în România încă de la începuturile modernității, când era cea mai prețuită profesiune artistică. Ierarhia genurilor, cu compoziția pe primul loc, după care urma portretul, abia apoi peisajul și natura statică, era menținută prin modalități multiple: mai întâi, prin temele prezentate artiștilor sub formă de listă⁷⁵ – alegerea uneia sau a mai multora era primul pas și putea fi o decizie colaborativă între artist și Comisia de îndrumare. Tot de aceasta din urmă ținea și supervizarea punerii în practică a temei. Urma apoi exercițiul critic care favoriza întotdeauna compozițiile și, în final, dar cu semnificație majoră, cumpărarea de către vreo instituție sau muzeu. Prețurile stabilite de UAP urmau nu numai ierarhia de mai sus, compozițiile pictate aducând câștigul cel mai mare, dar și dimensiunile. Ca și în alte cazuri, bagajul artiștilor locali a contat în punerea în practică a acestor norme. De exemplu, chiar și dimensiunile mari se vor mai degrabă mici, neajungând niciodată la dimensiunile picturii sovietice contemporane.

Exemplul SAF, continuat de UAP, arată cum colectivizarea artistică s-a construit gradual, pornind nu de la un singur model, ci de la multiple modele care s-au articulat pe forme de sociabilitate artistică modernistă din perioada interbelică. Amândouă au pus la punct structurile

⁷⁴ A. Baudin, *op. cit.*, p. 133; Susan E. Reid, „Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialist Art Exhibition. 1935-41”, în *Russian Review*, Vol. 60, 2 (Apr., 2001), p. 154.

⁷⁵ O astfel de listă din 1955, dar, fără îndoială, reactualizată de la an la an, conținea următoarele categorii de teme: agricultura, reforma agrară, lupta pentru ridicarea nivelului de trai material și cultural al țărănimii muncitoare, lupta pentru o agricultură socialistă, dezvoltarea agriculturii pe baza metodelor înaintate, silvicultura, industria cărbunelui, industria metalurgică, istoria mișcării muncitorești din țara noastră și istoria partidului: SANIC, Fond UAP, Dosar 23/1955, f. 11-134.

instituționale ale realismului socialist care i-au și supraviețuit. Deși nu a existat o rezistență activă a artiștilor, colectivul instituit de cele două instituții avea numeroase fracturi. Ca în toată societatea socialistă, ca în interiorul partidului însuși, beneficiile sau comenzile se obțineau prin relații personale. Se formează, uneori, grupuri alternative, cum a fost Luchian-Paciurea din 1947, bănuț de opoziție politică, dar, posibil, nemulțumit doar de acapararea sistemului expozițional⁷⁶. E repede dezmembrat, totul fiind tranșat în interiorul SAF, fără apel la instanțe superioare. Sistemul expozițional care, din 1948, aproape se confunda cu Expoziția anuală de stat, ce trebuia să fie manifestarea publică a colectivului, a avut numeroase eșecuri care încep cu ratarea Salonului oficial din 1948 și continuă cu imposibilitatea de a menține o periodicitate regulată. Se poate citi, aici, un fel de subminare a sistemului de către artiști prin nerespectarea termenelor de predare sau neadekvarea stilistică sau tematică. Nici statul nu-și îndeplinea promisiunile căci plata lucrărilor nu era întotdeauna sigură, Ministerul/Comitetul trenând, uneori, ani de zile. Artiștii din pozițiile superioare ale ierarhiei au întâietate în obținerea beneficiilor și au acces mai ușor la protectori politici, care pot oferi și alte privilegii. Unii artiști nu se aruncă în lupta pentru prestigiu sau beneficii și folosesc, la minimum, resursele care ar putea fi obținute prin UAP. Alții, poate, mai puternici și mai lucizi, se retrag. Însă, în ciuda eșecurilor și a drumurilor ocolitoare găsite de artiști, *kollektiv-ul* nu se va clătina fundamental.



2.7. Jules Perahim, Maxy la Comitetul pe țară al UAP, 1956, BAR (inv. 16905)

⁷⁶ SANIC, fond SAF, dosar 29, f.156-165.

SUPRAVEGHERE ȘI PEDAGOGIE

PROLOG PICTURAL II

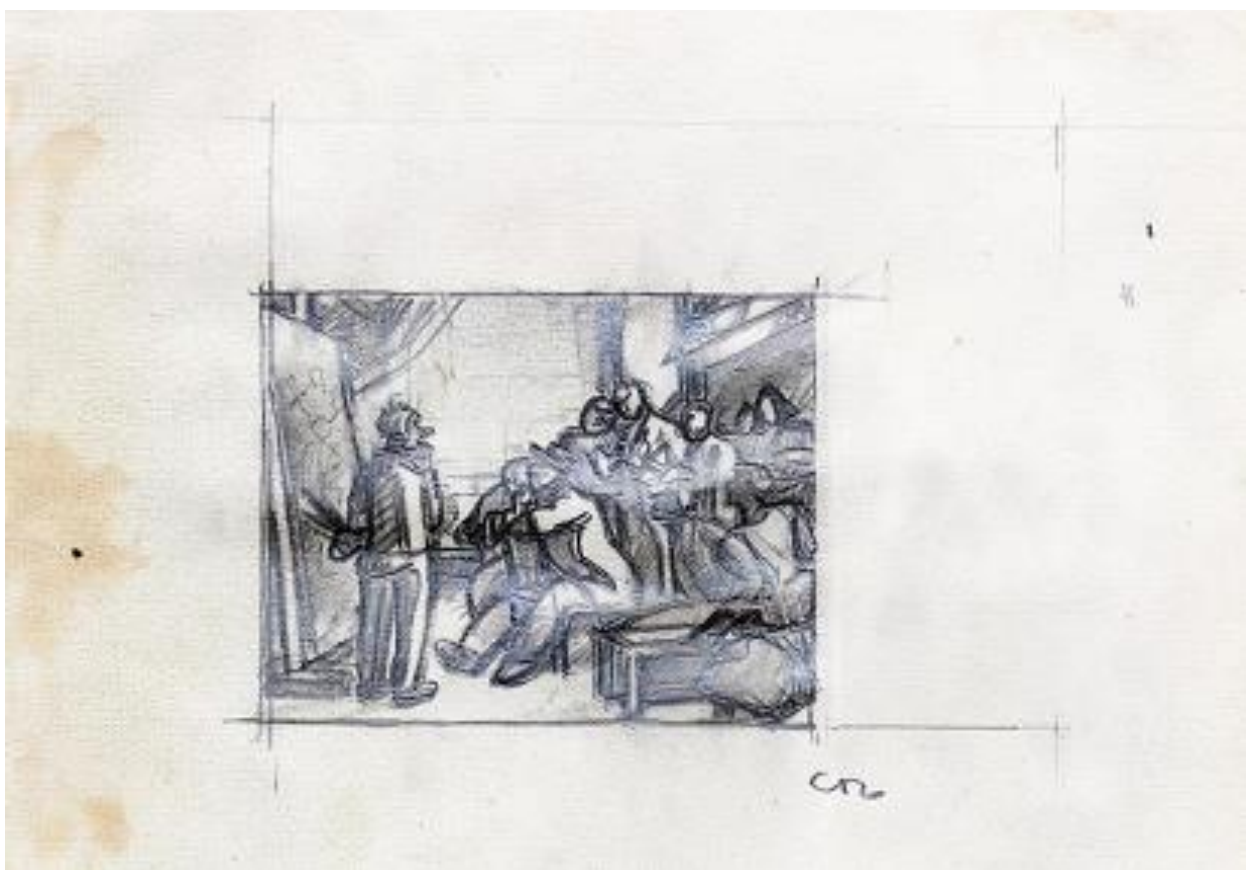
Pictura lui Ressu, *Comisia de îndrumare*, constituie pandantul celei descrise la Prolog pictural I. Ca și *În atelier*, ea este o reprezentare unică în genul ei care se ocupă de practicile din sistemul artistic contemporan. Ea vorbește despre realismul socialist și unul dintre modurile principale prin care acesta a fost învățat, corectat, evaluat, fără ca lucrarea ca atare să fi intrat vreodată în corpusul său canonic. Studii preparatoare au fost expuse la retrospectiva artistului din 1955, dar pictura ca atare nu a ajuns în expoziții decât târziu, în anii 1980 și epoca postsocialistă. Numărul mare de studii, precum și o variantă intermediară, cunoscută în reproducere, sugerează că Ressu s-a ocupat de această temă pe tot parcursul anilor 1950 (3.1-3.7). Alte similarități semnificative cu perechea ei sunt introducerea caricaturilor unor personaje reale și privirea ironică și distantă a artistului care se instanțiază în observator exterior. Chiar și spațiul în care este înscenată confruntarea dintre Comisie și pictor, pare același – o perdea verde atârână undeva în fundal. Pictorul pare că tocmai s-a întrerupt din lucru căci este cu paleta în mână, iar instrumentele picturii se văd în relativa lui apropiere. Și aici avem de-a face tot cu un „scenariu de producție”, numai că, spre deosebire de *În atelier*, intervin mai mulți factori care vor determina cursul lucrării aflate încă în stadiu incipient.

Importanța Comisiei/comisiilor de îndrumare ca parte importantă de control intern în mecanismele instituționale ale realismului socialist a fost menționată deja în capitolul precedent. Unele documente de arhivă (din fondul SAF, dar, mai ales, din fondul UAP) dau informații cu privire la componența comisiilor sau la desfășurarea propriu-zisă a procesului, însă forma lor tipizată este, cumva, insuficientă pentru a înțelege în totalitate cum se raportau artiștii la realismul socialist, fie ei îndrumați sau îndrumători. În plus, sunt total irecuperabile stadiile unei lucrări care trecea prin multiple comisii și gradul în care artistul se conforma îndrumărilor.

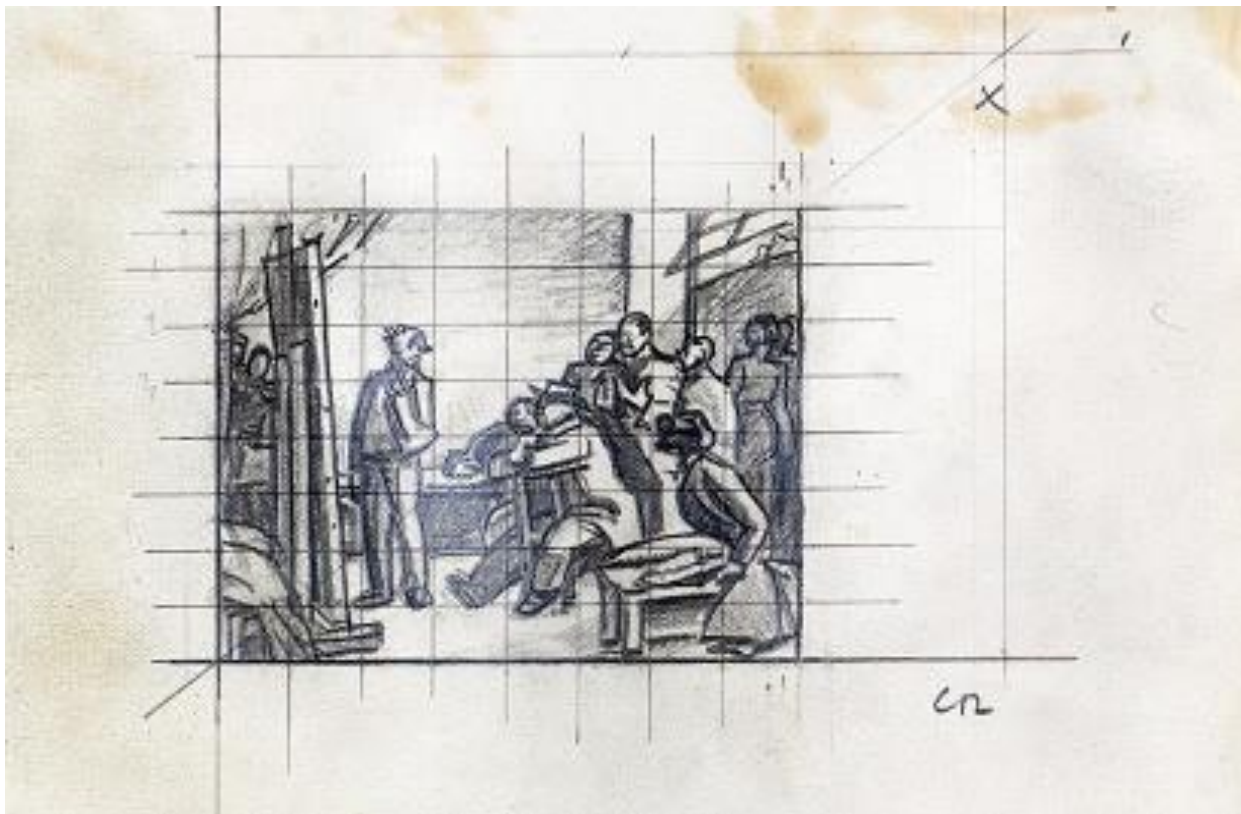
Dacă unele detalii ale compoziției lui Ressu variază de la o schiță la alta, polii ei principali rămân neschimbați. Avem de-a face cu un raport de forțe inegal: un pictor plasat în stânga, alături



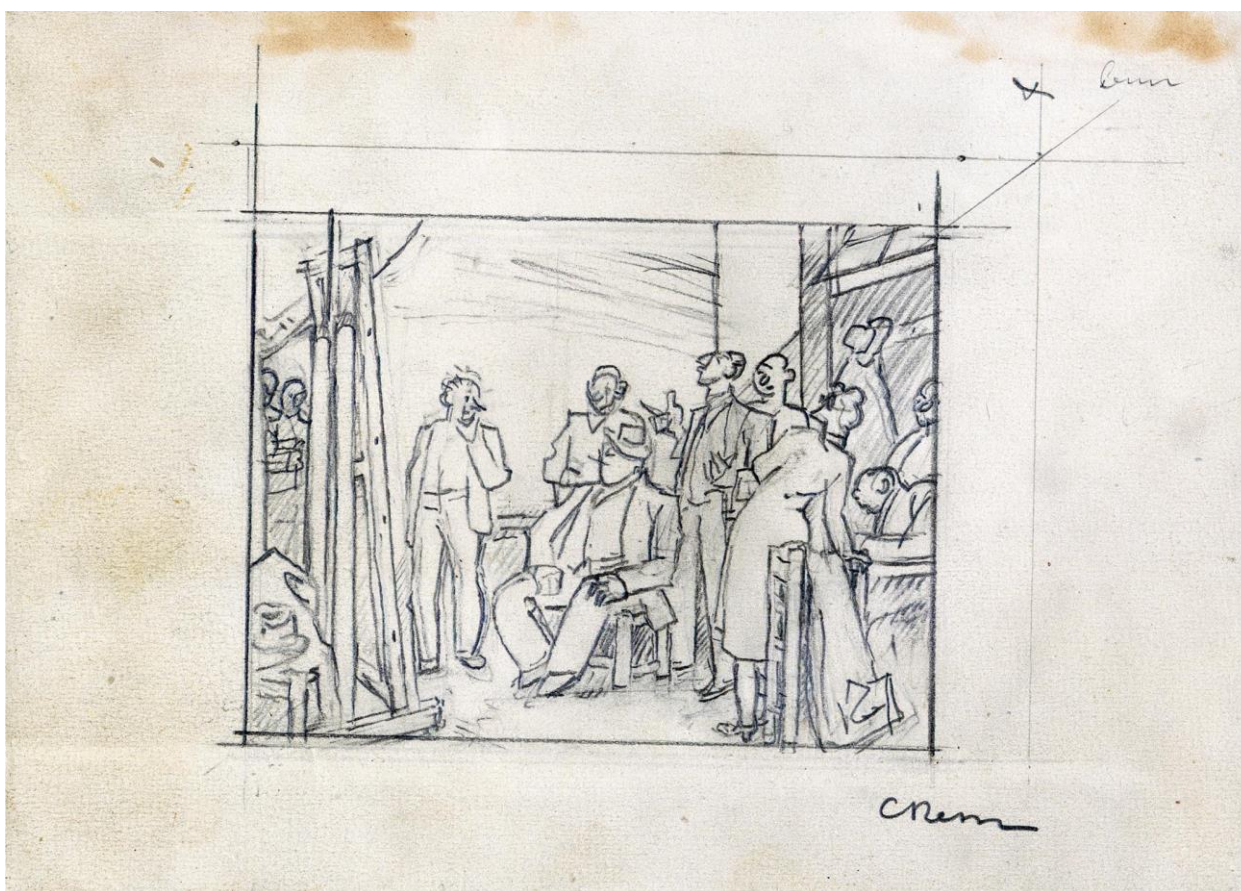
3.1. Camil Ressu, *Comisia de îndrumare* [studiu], BAR (inv. 2515)



3.2. Camil Ressu, *Comisia de îndrumare* [studiu], BAR (inv. 2517)



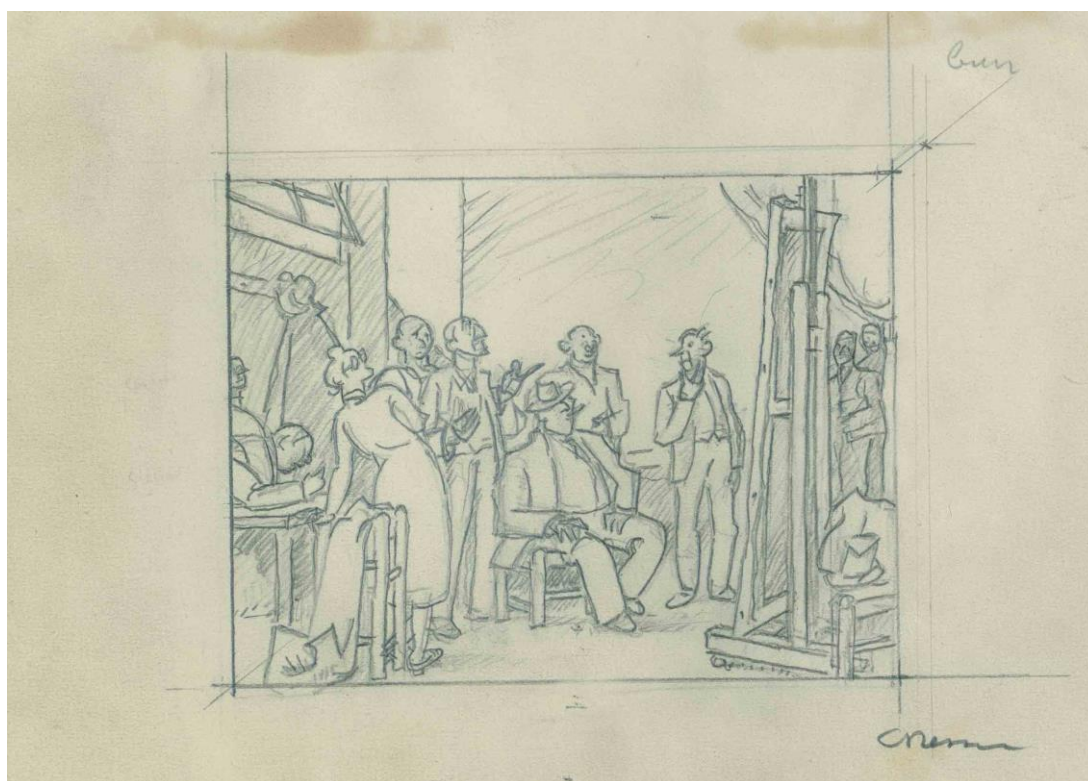
3.3. Camil Ressu, *Comisia de îndrumare* [studiu], BAR (inv. 2518)



3.4. Camil Ressu, *Comisia de îndrumare* [studiu], BAR (inv. 2519)



3.5. Camil Ressu, Schițe de personaje pentru *Comisia de îndrumare*, BAR (inv. 2516)



3.6. Camil Ressu, *Comisia de îndrumare* [studiu], BAR (inv. 2520)



3.7. Camil Ressu, *Comisia de îndrumare* [variantă], fond documentar IIA

de pânza sa de mari dimensiuni ce tocmai este examinată, trebuie să facă față Comisiei alcătuite din nu mai puțin de șapte examinatori. În unele variante, când Ressu plasează pânza astfel încât ceea ce se află pe ea să fie vizibil, privitorul este inclus între examinatori, este el însuși parte din Comisie. În identificările personajelor, nu mai avem parte de elucidările textuale ale lui Ressu, însă au fost făcute unele identificări parțiale. Personajul supus examinării a rămas, deocamdată, necunoscut, dar componența Comisiei este aproape elucidată: de la stânga la dreapta, în rândul din față: Ciucurencu, Steriadi, Iser; în cel din spate: Zambaccian, Maxy, Titina Călugăru⁷⁷. Personajul din rândul al doilea aflat în planul cel mai apropiat a fost identificat cu Gheorghe Labin, dar ar putea fi și criticul Radu Bogdan. Datorită aurei lui Ressu și reprezentării în pictură a altor maeștri, *Comisia de îndrumare* a fost, uneori, plasată, din punct de vedere temporal, în epoca interbelică.⁷⁸ Nu doar numele face referință la o altă perioadă cu ritualuri diferite, dar compoziția Comisiei ar fi fost, practic, imposibilă înainte de Război. Artiștii mai sus menționați nu făceau parte din aceleași grupuri și, cu excepția lui Steriadi, nu predau în învățământul oficial. Apoi, această compoziție

⁷⁷ *De la Școala de Belle Arte la Academia de Arte Frumoase. Artiști la București 1864-1948*, cat. de Ioana Beldiman, București, Muzeul Național de Artă al României, 2014, p. 133.

⁷⁸ *Atelierul, modelul, pictorul: pictură românească din patrimoniul Muzeului Național de Artă al României*, cat. de Ruxandra Dreptu, București, Muzeul Național de Artă al României, 2008, p. 13-14.

mixtă de generații este specifică mutațiilor ierarhice catalizate de instaurarea unui noi regim politic și de transformările instituționale aferente. Centralitatea figurii lui Maxy în compunerea grupului Comisiei – el este principalul interpelator – reflectă centralitatea lui în cadrul instituțional al realismului socialist. La fel, prezența mai tinerilor Labin și Călugăru este explicată de faptul că, în anii 1950, se aflau în plină ascensiune. E interesant că, cel puțin parțial, componența imaginată de Ressu corespunde cu unele informații de arhivă citate la capitolul anterior, dar toți cei identificați pot fi regăsiți în componența diferitelor comisii formate de-a lungul anilor.

În pictura finală, artistul este reprezentat tremurând în fața examinatorilor, dar studiile arată că Ressu a reflectat mult asupra atitudinii pe care s-o dea personajului. În stadiile pregătitoare, relația dintre Comisie și pictor variază prin poziții corporale sugestive și gesturi elocvente. Atitudinea lui se modifică de la un studiu la altul, de la nedumerire la negociere. Concomitent, Comisia când se năpustește asupra artistului, când se retrage. Privite împreună, mai degrabă ca într-o serie, pictura și studiile alcătuiesc un repertoriu interesant de relații de putere ce se puteau stabili în interiorul sistemului artistic.

Un alt detaliu asupra căruia Ressu a zăbovit este reprezentarea din reprezentare, adică ce anume a pictat artistul și se află în proces de examinare. Pictura finală arată niște nuduri în genul baigneuzelor sau cu referințe, poate, clasice la cele trei Grații. Indiferent pentru care dintre aceste variante optăm, nudul nu intra în ierarhiile realismului socialist, ba chiar era, bineînțeles neoficial, interzis, cu excepția studiilor de școală. „S-a dat drumul la nud” este una dintre anecdotele care se povestesc despre „dezghețul” pe tărâmul artelor, când nudul a redevenit un gen abordabil. Așadar, Comisia îl surprinde pe pictor lucrând la o lucrare interzisă. Într-o variantă a picturii, reproducă în presă în 1959⁷⁹, referințele nudurilor reprezentate pe pânză sunt perfect recognoscibile: sunt *Domnișoarele din Avignon*, așa că, în fața Comisiei de îndrumare, tremurând, nu stă nimeni altul decât Picasso, ca reprezentant al picturii de avangardă. Era unul din scopurile comisiilor de îndrumare să corecteze, odată cu practica artistică, și deviațiile de la concepția oficială despre artă. Aceasta presupunea repudierea modernismului și avangardei, ca antipozi decadenți ai realismului socialist, reflecții ale civilizației și politicii Occidentului capitalist și războinic. Povestind despre prima sa călătorie în URSS și vizitele făcute la muzee în care erau expuse, printre altele, și opere de Picasso, Baba povestește că și privirea lor era, pe jumătate, interzisă: „M-am înduioșat de spaima bietului ghid care alergea după noi în sălile muzeelor și ne mărturisea în secret că nu avem voie să ne oprim admirativ în fața pânzelor lui Picasso sau chiar ale impresioniștilor”⁸⁰. Nici Baba și nici Ressu nu fuseseră vreodată admiratori ai lui Picasso, cu sau fără permisiune. Amintirea lui Baba și varianta din 1959 a *Comisiei de îndrumare* atrag atenția asupra receptării duplicitate a lui

⁷⁹ În *Tribuna*, 19.11.1959 (cupură din dosarul documentar Camil Ressu, Institutul de Istoria Artei București).

⁸⁰ Corneliu Baba, *Însemnările unui pictor din Est*, București, Fundația culturală română, 1997, p. 33.

Picasso în România și în alte țări estice: pe de-o parte, era unul dintre puținii artiști occidentali „permiși” datorită susținerii Partidului comunist, dar, pe de altă parte, lucrările lui nu puteau fi modele pentru arta contemporană. De ce a înlocuit Ressu *Domnișoarele* cu nuduri anonime? De teama unei satire prea usturătoare? Pentru a lăsa loc unor interpretări plurale? E de presupus că, dată fiindu-i poziția și aura, lucrările lui nu treceau prin comisii de îndrumare. Prin urmare, dacă a fost îndrumat să modifice, a fost îndrumat numai de el însuși.

NIVELURI ALE SUPRAVEGHERII – O PEDAGOGIE A REALISMULUI SOCIALIST

S-a spus că societatea socialistă a fost, prin excelență, o societate supravegheată de propriul stat care pune la punct, din primele ore ale existenței sale, o instituție specializată și își recrutează profesioniști. Pe de-o parte, statul nu este sigur de legitimitatea lui, pe de alta, își bănuiește mereu cetățenii de nesupunere. Pentru unii, supravegherea era o rețea pe care instituția specializată, în speță Securitatea, o țesea asupra întregii societăți prin prelungiri neprofesioniste și prin frica de a fi supravegheat. Stelian Tănase consideră că, între 1948 și 1953, „urgența și amploarea obiectivelor elitei [comuniste] au determinat hipertrofierea importanței Securității, Miliției, Procuraturii și un amestec constant al Securității în decizii cu caracter politic și în controlul executării acestora”⁸¹. Fără îndoială că nici mediul artistic nu a fost ferit de supravegherea specializată și de frica ei, dar, mai ales în perioada care ne interesează, instituțiile artistice sunt constituite ca mecanisme de supraveghere a artiștilor și a producției artistice. Ele cultivă imaginea segregată a societății socialiste, împărțită în fideli și dușmani. Supravegherea autorului și a artei sale ia forma luptei contra dușmanului „din interior”⁸². Totuși, instituțiile și mecanismele lor de supraveghere au, în primul rând, intenții de ordin pedagogic, urmărind să creeze o anumită relație între artist și stat și să determine pe artiști să producă o artă care corespunde ideologiei și politicilor culturale ale acestuia. Așa cum reiese din felurite exemple de pe tot parcursul acestui studiu, relația pedagogică este bilaterală: din anumite structuri și practici organizaționale, experimente, inițiative și eșecuri, toată lumea învață, astfel încât instituțiile artistice și cele politice se perfecționează în timp la fel cu abilitatea artiștilor de negociere. Se inventează mecanisme interne care pot acționa asupra cazurilor particulare, dar există și instituții care supervizează activitatea instituțiilor artistice, însă ele intervin mai ales în momente de criză

⁸¹ S. Tănase, *op. cit.*, p. 64.

⁸² Hans Günther propune o lectură jungiană asupra obsesiei dușmanului în societatea de tip stalinist: ea s-ar datora imposibilității de conștientizare a „umbrei” (adică a aspectelor negative) în procesul de individuație care poate avea drept rezultate proiecte iraționale. „Dușmanul” nu ar fi altceva decât externalizarea conflictului intern neacceptat, deci irezolvabil: „Der Feind in den totalitären Kultur”, în *Kultur im Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 1950er Jahre*, Gabriele Gorzka (ed.), Bremen, Tremmen, 1994, p. 90.

ale sistemului artistic sau politic. Datorită încrengăturilor birocratice, UAP, care ne va interesa aici în mod special, poate primi semnale sau ordine de la mai multe ministere sau structuri politice. Chiar dacă dificil de urmărit, organizarea birocratică a UAP trebuie să fi determinat unele decalaje în aplicarea unor directive. Aplicând conceptele lui Foucault cu privire la producerea și exercitarea puterii, Magda Predescu vede în UAP „un mecanism disciplinar, obiectivul său principal fiind producerea subiectului (în acest caz artistului) care funcționează ca un corp docil”⁸³ El funcționează, concomitent, prin tehnici de pedepsire și tehnici de seducție⁸⁴. Beneficiile, prestigiul, puterea, răsplata sunt contrabalansate de acceptarea corecției și a purificării permanente. Ele privesc, în egală măsură, individul și colectivul și au loc în cadrul unor ritualuri colective care le imprimă un caracter teatral. În procesele de corecție și purificare, căci ele se repetă cu o anumită periodicitate, criteriile politice, ideologice și artistice se amestecă, neputând fi separate. Lupta împotriva formalismului, care constituia principala lozincă a mecanismelor de supraveghere, era o formă a luptei împotriva „dușmanului interior” care se putea manifesta prin lipsa educației ideologice (aceasta includea și adaptabilitatea la politicile schimbătoare ale partidului) sau prin lipsa abilităților de a traduce în imagine un conținut socialist. Înțelesurile lui au variat, ca și cele ale realismului socialist și, odată cu ele, și mecanismele de supraveghere.

În prima etapă a refacerii SAF cu girul noului guvern, el are politici de primire generoase, combinând vechiul SAF cu Corpul Artiștilor Plastici și cu noii înscriși. El a trebuit totuși să se supună campaniilor de epurări politice generale. Primele ordine de epurare a artiștilor care fuseseră implicați în mișcarea legionară apar chiar în 1944, dar măsurile se vor lua în valuri, în decursul anului următor, când se numesc comisii și se fac anchete. Lista finală este extrem de scurtă, deși Maxy nota, în ciorna unui memoriu de prin 1946-47, că, în SAF, sunt încă circa 50 de foști legionari⁸⁵. Numărul acestora era dublu, după cum raportează Maxy, față de cel al artiștilor înscriși în PCR. Este clar că orientările politice ale artiștilor nu constituiau o preocupare majoră a regimului, iar epurările urmăresc și reducerea influenței altor partide, cum arată cazul lui Oscar Han, fost deputat țărănist, care este marginalizat cu această ocazie. Singura anchetă păstrată îl privește pe Constantin Baraschi care scapă de excludere pe motiv că ar fi făcut portretul lui Hitler, prin mărturia și susținerea mai multor colegi, dar și prin disponibilitatea lui de a se alia cu noul regim, ce va avea, foarte curând, o întrupare concretă în Monumentul soldatului sovietic din București⁸⁶. Nu știm dacă făcuse într-adevăr portretul lui Hitler sau al altor lideri politici de dreapta, este de bănuat că ancheta Comisiei de epurare ținea calitatea lui de artist al Casei regale.

⁸³Magda Predescu, „Disciplină și putere <pastorală> în anii 50: artistul de stat în comunism ca formă istorică de subiectivare”, studiu elaborat în cadrul programului GE-NEC: *Arta românească 1945-1990*, București, Colegiul Noua Europă, 2011-12, p. 7.

⁸⁴*Ibid.*

⁸⁵SANIC, Fond SAF, Dosar 16, f. 6.

⁸⁶SANIC, Fond SAF, Dosar 25, f. 66-90.

După acest moment, noua carieră a lui Baraschi va lua o direcție ascendentă, ajungând unul dintre cei mai influenți artiști ai vremii. Regimul putea încorpora oameni cu trecut politic necorespunzător pentru că îi făcea vulnerabili și, tocmai de aceea, fideli. SAF a constituit o zonă protectoare pentru artiștii care nu au ajuns să fie anchetați, dar și pentru cei care au fost epurați și cărora, până la urmă, în 1946, li s-a redus perioada de excludere⁸⁷.

Ulterior, s-au aplicat alte tipuri de supraveghere care au fost definatorii pentru stabilirea relațiilor de putere în interiorul *kolektiv*-ului și pentru modelarea realismului socialist local. Am făcut deja cunoștință, prin pictura lui Ressu cu „Comisia de îndrumare”, constituită ca suprastructură în SAF și, apoi, preluată de UAP, care nu va mai fi aplicarea unei cerințe venite din exterior, ci o formă de reglaj intern. Comisia, de fapt, comisiile organizate pe secții sau pe expoziții se ocupau de lucrări în decursul ciclului ce începea cu stabilirea temei (pe baza listelor de subiecte recomandate) până la finalizare și expunere. În general, sarcina comisiilor era să se asigure că artiștii lucrează pentru manifestările colective care aveau valoare de propagandă mare și aduceau beneficii considerabile (achiziții și premii). Pe parcursul a câțiva ani, ele au direcționat artiștii, în primul rând, către tematici adecvate, dar și spre utilizarea mijloacelor formale de sorginte clasicizantă și spre imitarea modelului sovietic. Tot ele au stabilit ceea ce era suficient sau insuficient la un anumit moment (de aceea periodicitatea expozițiilor anuale nu a fost, de fapt, anuală) precum granița dintre modernism și realism socialist, dintre ceea ce era permis și ceea ce era interzis. Ele au știut cât din ceea ce făceau vechii maeștri interbelici putea fi păstrat în arta contemporană și tot ele au știut să camufleze și, uneori, să apere atașamentele moderniste prea vizibile, fie și prin tratamente aparent dure. De asemenea, cine trebuia și cine nu trebuia criticat. Erau absolut necesare într-o lume în care discursul realismului socialist sosise gata format pe calapodul literaturii, fiind extrem de vag în ceea ce privește îndrumările propriu-zise de practică artistică. În acest context, sesiunile de îndrumare constituiau lecții practice de realism socialist. În același timp, prin ele se actualiza *kolektiv*-ul care, astfel, mergea solidar „pe drumul realismului socialist”.

Odată cu realismul socialist, comisiile de îndrumare au dispărut, apărând alte forme de supraveghere și alte obiective ale supravegherii. La fel ca realismul socialist, acestea au fost repudiate, ulterior, de majoritatea artiștilor. Alături de consilierii sovietici, ele au devenit un simbol al îngrădirii libertății artistului, ceea ce a dus și la dezavuarea lucrărilor trecute prin procesul de îndrumare. Suprapunând puțin cronologiile (căci, pe vremea când a fost el în Bulgaria, Comisia încă nu exista), Vasile Dobrian face un comentariu extrem de simptomatic pentru acest gen de

⁸⁷ SANIC, Fond SAF, Dosar 29, f. 209. Lista îi cuprindea pe: Lucia Dem. Bălăcescu (3 ani), Puiu Anastasescu, Valentin Hoeflich, Horia Igiroșanu, Oscar Han (5 ani), Gh. Vânătoru, Honoriu Boicescu, Nicolae Brana, Al. Mazilescu (7 ani de excludere).

atitudine: „Nu este ușor ca un artist să-și abandoneze personalitatea ca pe o haină veche, să-și schimbe de la o zi la alta modul de exprimare. Ca să reușești o asemenea rocadă se impune reeducarea modului de a gândi și de a vedea. Din acest punct de vedere, lucrările aduse din Bulgaria, vădind o pronunțată tentă personală, au fost trecute prin ciur și prin dârmon de Comisia de îndrumare, de nu le mai puteam recunoaște nici eu. În virtutea apărării conținutului realist, a fost interzisă personalitatea, toată creația plastică în cel de al cincilea deceniu devenind o apă și un pământ. În ofensiva lor pentru instaurarea naturalismului, unii artiști membri ai Comisiei de îndrumare și-au dezavuat public lucrările din trecut, mergând până la distrugerea lor, pentru ca, mai târziu, după destrămarea proletcultismului, să le caute în colecții particulare, unde furia lor nu fusese luată în seamă”⁸⁸. Obsesia modernistă a individualității artistului, care nu se stinsese, dar care capătă un nou suflu odată cu „dezghețul”, neagă caracterul colectiv al operei îndrumate și, bineînțeles, *kolektiv*-ul pe care se statua. Corneliu Baba este și mai dur cu practicile îndrumării și cu cei care le mențineau: „Lucrările care se discutau, prezentate în fața unui juriu, erau judecate, aproape exclusiv, din punctul de vedere al optimismului sau pesimismului de rigoare. Discuțiile dădeau loc la aspecte tragi-comice a căror cauză nu era atât propaganda cât faptul știut că prostia nu produce dureri”⁸⁹. Ambele fragmente memorialistice, scrise după căderea comunismului, prezintă o segregare între „noi” (eu) și „ei” (comisia), o externalizare a îndrumării, deși ea era tot în sarcina artiștilor și rareori existau intervenții din exteriorul UAP. Totuși, existau situații în care aceste practici ale supravegherii deveneau mijloace de protecție sau situații în care comisia sau anumiți membri sunt solidari cu cel îndrumat. Pentru Yvonne Hasan, trecerea pe la Comisia de îndrumare era doar o formalitate prin care UAP justifica distribuția fondurilor care ajungeau astfel chiar și la cei aflați la marginile sistemului.⁹⁰

Comisia de îndrumare pare să fi devenit un titlu generic pentru numeroasele comisii care existau în UAP. Pluralitatea lor se explică prin birocrăția UAP, întortocheată ca a oricărei instituții socialiste. În același timp, pluralitatea însemna că evaluarea rămânea deschisă și deciziile unei comisii nu erau niciodată definitive căci, după ea, urma o altă comisie. Spre exemplu, o lucrare putea fi verificată și corectată de o comisie pe parcursul definitivării ei, dar, după ea, urma comisia Expoziției anuale, iar, după, comisia de achiziții și, poate, și altele dacă se intenționa includerea ei în alte expoziții. Succesiunea comisiilor limita puterea fiecăreia dintre ele căci nici una nu știa dacă e definitivă și, în plus, dădea posibilitatea deciziilor să fie cârmite, ținând cont de fluctuațiile politicilor oficiale. În ciuda rotirilor de comisii, procesul este departe de a fi democratic – nu toți artiștii aveau dreptul de a-i îndruma pe alții, comisiile erau constituite de relații de putere și le

⁸⁸ V. Dobrian, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁹ C. Baba, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁰ Interviu cu Yvonne Hasan, 10. 12. 2014.

produceau. Componenta avea întotdeauna în vedere ierarhiile instituționale din UAP, dar și din alte instituții artistice. Deopotrivă conta raportul dintre examinatori și examinat care era, desigur, inegal, însă putea fi marcat de clientelism, nepotism, protecționism (a se vedea, spre exemplu, anexa 7, în care Maxy apără pictura soției sale Mimi Șaraga). Aceste relații erau extrem de importante într-un context în care lupta pentru resurse era esențială⁹¹. Din unele amintiri, reiese că acțiunea comisiilor putea fi, uneori, aleatorie: Camilian Demetrescu povestește cum, după ce fusese aspru criticat de Comisia Expoziției anuale pentru o lucrare reprezentând înmormântarea lui Nicolae Bălcescu, este salvat de consilierul sovietic care îi găsește o vină mult mai mică decât cea ideologică, și anume stadiul încă neterminat⁹².

Procesul de evaluare a unei lucrări era încă și mai complex decât migrația unei lucrări de la o comisie la alta. Evaluările continuau și după ce acestea își încheiaseră misiunea și ciclul de producție se închisese, adică lucrarea apăruse în expoziția pentru care fusese comandată. Ședințele interne, restrânse pe secții, dar, de obicei, plenare dădeau din nou ocazia evaluărilor. Bilanțul anual al diverselor secții se referea în detaliu la exemple concrete considerate semnificative pentru arta contemporană. De multe ori, e vorba de artiști aflați în primele straturi ale ierarhiei sau care se bucurau de un prestigiu aparte. Datorită proiectării în viitor a realismului socialist care îi imprima un caracter transformativ și procesual, lucrările oferite drept exemple nu erau niciodată, exclusiv, lăudate sau criticate. La fel acționa și critica de artă din presă. Combinația era semnul că procesul trebuia să continue. În cadre similare, critica putea să fie dublată de autocritică ce nu mai cuprindea exemple de lucrări, ci se referea la persoana artistului și la atitudinea lui generală față de formalism. Autocritica părea să fie necesară mai ales când ședințele erau convocate de instanțe superioare UAP și aveau legătură cu evenimente politice majore⁹³.

Altfel, nivelurile politice superioare nu par să intervină în procesele de evaluare, care rămân interne UAP. Relația cu Ministerul și apoi cu Comitetul pentru Artă rămâne fundamentală pentru chestiuni organizatorice și financiare. Secția de agitație și propagandă, care patronează tot domeniul culturii, se implică cu atât mai puțin în chestiuni formale sau tematice. Intervențiile sale par să aibă loc în momente de criză, cum a fost plenara UAP din 1954 la care mai mulți artiști au cerut reforme⁹⁴. De fapt, nu știm în ce a constat intervenția (în orice caz, reformele nu s-au produs), dar faptul că un astfel de raport se găsește în arhivele Secției e un semn că ea veghea.

⁹¹ Sheila Fitzpatrick, *Tear off the Marsk! Identity and Imposture in Twentieth Century Russia*, Princeton University Press, 2005, p. 183-185.

⁹² Camilian Demetrescu, *Exil*, București, Albatros, 1997, p. 112-115.

⁹³ Un exemplu semnificativ este ședința tuturor uniunilor, convocată după arestarea Anei Pauker și a lui Vasile Luca, cu scopul de a-i prelucra pe reprezentanții acestora. Aici, Ligia Macovei și M.H. Maxy își fac autocritica. Unii dintre participanți nu scapă ocazia de a-și critica rivalii sau instituțiile în ansamblu: *Reconstituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a uniunilor de creație din România*, ed. îngrijită de Mihaela Cristea, Iași, Polirom, 2005.

⁹⁴ SANIC, Fond UAP, Dosar 18/1954, f. 10.

Pe ultimul nivel al supravegherii instituțiilor artistice, era plasat consilierul sovietic (unul singur pentru arte), reprezentant al puterii coloniale și ghid în aplicarea modelului sovietic. Consilierii, în fapt, specialiști în diverse specializări, au fost invitați din URSS pentru a da asistență mai ales Securității, armatei și în procesul de industrializare⁹⁵. Șederea lor în România a început în 1950 și a durat cam până în 1957, ei asistând și formulând diverse politici ale statului român. Șederea lui Evgheni Kondratevici Kovalenko în instituțiile artistice din România nu a fost atât de lungă, la mijlocul anilor 1950 era doar o amintire. Cum statul român era obligat să ofere consilierilor, pe lângă alte avantaje, un salariu consistent, Kovalenko este încadrat la IAP București pe postul de profesor de pictură de teatru (scenografie), o secție foarte recentă a școlii⁹⁶. Prezența lui va fi rememorată de foști studenți, ca Ion Sălișteanu, care menționează apariția neașteptată a consilierului în atelier⁹⁷. N-avem informații despre felul în care și-a făcut, propriu-zis, misiunea și ce decizii s-au luat ca urmare a îndrumărilor sale, însă este clar că, în domeniul lui, intra și UAP și Comitetul pentru Artă. Procesele verbale ale unor ședințe UAP la care participa și Kovalenko arată a exerciții demonstrative și nu a consfătuiri, iar sfaturile sunt pur formale. După cum susțin unele mărturii memorialistice cu privire la relația CC cu consilierii sovietici, consemnarea în scris era evitată pentru a nu lăsa urme și a păstra caracterul secret⁹⁸. Să se fi aplicat aceleași metode și în câmpul artei? Amintirile lui Dumitru Demu dau consilierului, ca și în cazul deja citat al lui Camilian Demetrescu, puterea de a emite judecăți ce vor fi considerate decizii cu caracter final. Câștigarea concursului cu miză colosală pentru monumentul lui Stalin din București i se datorează, susține Demu, consilierului sovietic care a avut ultimul cuvânt în jurizare⁹⁹. Relatarea sculptorului este cu atât mai interesantă, cu cât vizita consilierului în sala de la Comitetul pentru Artă unde erau expuse machetele monumentului intrate în concurs a fost chipurile „fortuită”. Întâmplarea și gusturile consilierului nu țin seama de marile nume care se aruncaseră în concurs și nici de rivalitățile între artiști, așa că este ales Demu, un sculptor tânăr, dar nu complet necunoscut. Se simte aici jubilația artistului care a suflat o comandă atât de mare și cu beneficii materiale considerabile unor colegi prestigioși și abonați constanți la monumente publice precum Boris Caragea, Constantin Baraschi sau Ion Jalea. Totodată, avem de-a face și cu reprezentarea retrospectivă a puterii totalitare a URSS și a dominației ei absolute asupra României. O reprezentare similară subîntinde și afirmația lui Camilian Demetrescu cum că realismul socialist a fost impus de consilierii sovietici.¹⁰⁰ Kovalenko s-a aflat în România exact în perioada în care

⁹⁵ Dorin Dobrinu, „Ajutorul Fratelui mai Mare. Consilierii sovietici în România lui Gheorghe Gheorghiu-Dej”, în *Analele științifice ale Universității Al. Ioan Cuza din Iași*, 2000-2001, p. 217.

⁹⁶ Arhiva Universității Naționale de Arte București, dosar Decizii dec. 1950-dec. 1952, f.p. (Decizia Comitetului de Artă Nr. 64034/05.12.1950).

⁹⁷ Ion Sălișteanu, interviu tv. cu Eugenia Vodă

⁹⁸ D. Dobrinu, *op. cit.*, p. 218.

⁹⁹ D. Demou, *op. cit.*, p.125-126 .

¹⁰⁰ C. Demetrescu, *op. cit.*, p. 111.

realismul socialist se stabiliza și e într-adevăr de presupus că îndrumările lui au fost prețioase acestui scop. Rolul său era al pedagogului autoritar și inevitabil, dar transcrierea în practică a „învățăturilor” sale rămânea în sarcina „elevilor” săi, artiștii locali.

În acest hățiș al supravegherii și birocrăției, artiștii interbelici absorbiți de noul sistem artistic, în special cei care se găseau în vârfurile ierarhiilor instituționale, au fost și supravegheați și supraveghetori, fapt ce deplasa, alternativ, demarcația între realism socialist și vechiul modernism. Aura lor nu a avut de suferit, memoria colectivă blamând comisiile, dar nu și pe (toți) membrii lor.

ÎN PEPINIERA REALISMULUI SOCIALIST

Cu toate sistemele sale de supraveghere și ritualurile sale colective, UAP își canaliza intențiile pedagogice către artiștii deja formați, care făceau parte din toate generațiile. Iată ce spunea Perahim în preajma expoziției *Flacăra*, într-un context destul de confuz, din perspectiva căruia UAP abia dacă se întrezărea: „Pictorul va trebui să traverseze o perioadă de purificare și de școală: în care să învețe tot ceea ce modernismul decadent l-a învățat să uite: desenul, perspectiva, etc”¹⁰¹. Această afirmație se cuplează imediat cu o alta care privește pedagogia artistică în sens restrâns: „Până ce academiile ne vor dăruia contingente pregătite de artiști tineri, crescuți în noile condiții istorice, va trebui să ne verificăm cu seriozitate eforturile prin expoziții colective, conduse de o aceiași idee, cum este cazul expoziției *Flacăra*”¹⁰². Este un topos ce se va adăuga imaginarului despre viitorul artei, pe care discursul realismului socialist îl va cultiva cu asiduitate. Pe de altă parte, există aici și o dimensiune pragmatică legată de bănuiala că prima formă de pedagogie invocată nu va funcționa total, nu va fi suficientă pentru nașterea artistului realist socialist. Numai un nou învățământ artistic putea să pregătească artiști noi, pentru care trecutul și, mai ales, arta trecutului recent să nu aibă mare însemnătate. Regimul a dedicat o atenție specială învățământului și a încercat mai multe tipuri de reforme instituționale, didactice și de personal. Cazul Școlii de Arte Frumoase din București poate fi revelator pentru felul în care pedagogia desemnată să construiască un nou artist s-a articulat și a conviețuit extrem de bine cu sistemul pedagogic anterior și cu oamenii lui.

În semn de ruptură de trecutul recent, guvernat de regimul autoritar al generalului Antonescu, imediat după redeschidere, în 1944, apar schimbări de tipul celor de la SAF, implicând,

¹⁰¹ Jules Perahim, „În ajunul deschiderii expoziției FLACĂRA/ *O perioadă de purificare și învățătură*”, în *Flacăra*, 13, 1948, p.10.

¹⁰² *Ibid.*

parțial, aceiași actori. Eustațiu Stoenescu pierde, odată cu președinția SAF, și funcția de rector, pe care o deținea, în paralel, la Școală, continuând totuși să mai predea câțiva ani, până la plecarea din țară. Rectoratul este preluat, până în 1949, de Jean Steriadi, pictor cu carieră prodigioasă și profesor, de la începutul anilor 1930. Schimbările par a fi minore căci regulamentul continuă să fie tot cel de pe vremea lui Camil Ressu¹⁰³. Mult mai radicale vor fi schimbările din 1948, când se reajustează corpul profesoral și apar noi cerințe pentru admitere. Curând se va încerca o nouă formulă care să aducă împreună toate artele. Ca și în alte orașe, muzica, teatrul, coregrafia și artele vizuale devin departamente ale aceluiași Institut de Arte, condus, la București, de poetul comunist Marcel Breslașu¹⁰⁴. În interiorul noii instituții, organizarea departamentului rămâne aceeași cu cea a vechii Școli, împărțit pe trei domenii principale: pictură, sculptură și arte decorative. Reajustarea corpului profesoral nu s-a făcut, ca în alte cazuri, prin îndepărtarea masivă a vechilor profesori, ci prin dublarea lor cu artiști cu vechi opțiuni de stânga, precum Maxy, Ciucurencu, sau care se afiliaseră rapid noului regim ca Boris Caragea. Acestora li se vor adăuga artiști tineri ca Gh. Șaru, Lelya Zuaf, Titina Călugăru. O astfel de componență crea tensiuni și rivalități între generații și între moduri diferite de adaptabilitate și disponibilitate față de realismul socialist. În ceea ce privește noua școală, s-a aplicat o politică similară cu cea din alte instituții: transformările și normele au fost dublate de beneficii constând într-un nou sediu mult mai încăpător și materiale pentru studenți. Ca în anii Noii politici economice din URSS-ul anilor 1920, așa-numiții „specialiști burghezi” au fost păstrați și și-au continuat, în linii mari, cariera și condițiile de viață, ba, mai mult, prestigiul profesional le-a conferit o poziție de putere și în fața autorităților¹⁰⁵. În unele amintiri, calitatea de profesor excepțional a lui Ressu este dublată de atitudinea fățiș critică față de regim care nu l-a făcut totuși să-și piardă pozițiile de la Școală sau UAP¹⁰⁶.

Chiar dacă admiterea cerea acum și un examen din Constituția RPR sau cursurile de estetică erau predate de însuși Nicolae Moraru, există zone și modalități de gândire care sunt conservate. Iată cum descrie, succint, epoca Ion Sălișteanu: „An după an, această clădire (fosta școală Robescu) a fost martora studenției noastre, atât de diferită față de vechea boemă a Academiei de belle arte. Traversam însă o epocă istorică în care totul era nou. În 1949 soseau profesori noi, se aplica o programă care desființase atelierele alese de studenți după preferințele față de cutare sau cutare maestru. Somitățile didactice erau și atunci profesori ca Ressu, Steriadi, Medrea, cei ce, peste epocă, puteau, de la platforma lor artistică, să se confunde cu învățământul

¹⁰³ Ioana Beldiman, „De o parte și de alta a mijlocului de secol XX (1939-1964): de la Academia de Arte Frumoase la Institutul de Arte Plastice Nicolae Grigorescu”, in *Catalog UNARTE*, Cătălin Bălescu, Eugen Gustea, Adrian Guță (coord.), București, UNARTE, 2014.

¹⁰⁴ Decizia Nr. 263.327, in *Monitorul oficial*, 26.10.1948, p. 8525; SANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor, Dosar 171/1949, f. 86-88.

¹⁰⁵ Sheila Fitzpatrick, *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921-1934*, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 2002, p. 67.

¹⁰⁶ M. Sârbulescu, *op. cit.*, p. 13.

nostru plastic, punte vie, puternic sudată între predecesori și urmași. Am fost o generație de tranzit așteptată cu interes și încredere, o promoție de experiment și totuși privilegiată. Astăzi multe din cele de atunci îmi par îndepărtate, poate chiar naive, dar înțeleg mai bine procesele în sânul cărora ne formam noi înșine”¹⁰⁷.



3.8-3.3.11 Atelierele IAP în 1953 (*Die Kunst in der Rumänischen Volksrepublik*, 6, 1953, p. 53-56)

¹⁰⁷ Ion Sălișteanu, „Amintiri despre Școala de Belle Arte”, in *Arta*, 12, 1964, p. 591.

Pe poziția cea mai înaltă a ierarhiei se menține pictura pe mai departe datorită profesorilor interbelici care continuă să predea, dar și datorită faptului că pictura de șevalet era considerată cea mai reprezentativă pentru realismul socialist. Numărul profesorilor crește de la 2 – Camil Ressu și Jean Steriadi – la 6, adăugându-se M. H. Maxy, Titina Călugăru (prima femeie angajată la Departamentul de pictură) și Alexandru Ciucurencu. În contingentul de pictori, se poate număra și Nicolae Dărăscu care se ocupa, ca și înainte, de desenul după antic predat anului întâi. Mai târziu, vor veni și alte nume precum Adina Paula Moscu, Tiberiu Krausz sau Ștefan Szőnyi. Ressu, Dărăscu, Steriadi vor ieși la pensie pe la începutul deceniului 6 și apucă să predea câtorva generații de artiști de după Război. Continuitatea interbelică nu se va pierde odată cu ei – oricum ei nu-și vor pierde aura nici în afara școlii – căci, în a doua parte a deceniului, vor fi angajați Adam Bălțatu, Mac Constantinescu și Samuel Mützner. Organizarea pe ateliere oferea o oarecare autonomie care putea, dacă nu să ignore complet, măcar să deturneze sau să rărească recomandările tematice care încep să existe ca și la UAP¹⁰⁸. Steriadi este rememorat de studenții de la sfârșitul anilor 1940 și începutul anilor 1950 ca profesor jovial și apropiat de ei, cu care mergeau la peisaj și care putea să-și exercite autoritatea chiar și asupra noului rector, Gheorghe Labin¹⁰⁹. Modalitatea de a preda a lui Ressu, bazată, aproape exclusiv, pe desen, deține recordul de admirație atât al studenților de dinainte, cât și al celor de după Război, interval în care se pare că nu se schimbase prea mult. Pentru Geta Brătescu – un exemplu revelator, având în vedere caracterul total antiacademic al artei ei – experiența scurtă din atelierul lui Ressu a devenit parte din atelierul personal (atelier nu în sensul de spațiu, ci de șantier al operei): „Și astăzi am nevoie de tensiunea lecției ressiene. Din timp în timp o refac desenând după nud. Canonul propus de Ressu este atât de elementar și predă legi atât de generale, încât funcționează ca un șperaclu, deschide orice broască. Ressu dădea, printr-o foarte mare strictețe, o foarte mare libertate. Modelul cu care lucra era arhitectură și totodată organism, un trup feminin abstract, cu aplombul unui monolit, cu trupul bogat, dar nu carnal, un edificiu anatomic impermeabil în jurul căruia spațiul se făcea recipient. Ressu nu cerea desenatorului manualitate, nu aplauda linia sensibilă, cursivă sau tatonantă, frumoasă. El cerea o insinuare șamanică în structura obiectului: să simți cum un plan aderă la suprafața podiumului, cum un volum se curmă într-un altul, cum întregul se cumpănește sau se descumpănește din

¹⁰⁸ Prea puține informații s-au păstrat despre programele primului deceniu comunist, arhiva școlii, azi Universitatea Națională de Arte, fiind temeinic „curățată” de-a lungul anilor. Printre puținele documente păstrate, se găsește și unul nedatat (probabil 1950) în care se consemnează tema comună pentru lucrarea de stat (diplomă) la secțiile de pictură și sculptură și anume „Cum luptă tineretul pentru pace”. Spre deosebire de ele, pictura de teatru și grafica lasă tema la alegerea studentului: Arhiva Universității Naționale de Artă, dosar Decizii dec. 1950 – dec. 1952, p. 32. Chiar și când tema este la alegere, cum se pare că a fost în alți ani și la pictură sau sculptură, o listă neoficială de teme tot exista, din moment ce ele sunau cel puțin în 1951 cam așa: *Semnarea noului apel, Daruri pentru coreeni, Într-o bibliotecă sindicală, Strângere de iscălituri pentru pace, Lumina pătrunde la sate, Alfabetizare, Lupta Uteciștilor în ilegalitate, Vizita unui grup de muncitori la Muzeul RPR, Munca la laminor*: Arhiva Universității Naționale de Artă, dosar Decizii dec. 1950 – dec. 1952, p. 37-51.

¹⁰⁹ M. Sârbulescu, *op. cit.*, p. 41-42.

încheietura axelor sale. El discuta condiția de echilibru a corpului omenesc în spațiu și astfel reinstituia o experiență originară. De aceea lecția lui se perpetuează în amintire cu un anume patetism. În spiritul desenului mă opresc la desenatorul Ressu, și din acesta rețin, în același spirit, pe pe profesor”¹¹⁰. Privind retrospectiv asupra carierei sale pedagogice, Ressu, pasionat de munca sa cu studenții, și-o rezumă astfel: „A fost epoca care mi-a dat cele mai chinuitoare bucurii din viață”¹¹¹.

Datând mai toate din perioada „dezghețului” sau după, amintirile studenților tind să ridice în slăvi profesorii interbelici cu aură unanim recunoscută în detrimentul profesorilor noi. Puțini dintre aceștia din urmă sunt menționați sau lăudați deoarece erau direct asociați cu realismul socialist ce trebuia înlăturat din memorie. Excepțiile ca Ciucurencu sau Kazar cărora studenții le-au păstrat o amintire foarte bună se datorează rezistenței lor în sistemul educațional și modernismului la care se întorc odată cu „dezghețul”. O excepție iarăși interesantă este Maxy care, deși nu a predat decât doi ani, se pare că avea reale calități pedagogice. „Maxy avea o oarecare sensibilitate ca profesor”, își amintește Ștefan Sevastre care ajunsese în clasa lui după pensionarea lui Steriadi. „Nu era rău. Eu prețuiam unele lucrări ale lui, cele din perioada nonfigurativă, când făcea un fel de futurism”. Mă întreb dacă lucrările avangardiste ale lui Maxy erau într-adevăr cunoscute în anii 1950 sau se produce aici o suprapunere temporală. „În perioada în care ne-a fost profesor, însă, trecuse la realismul socialist, la pescari, la recoltă ... A trebuit să abordez și eu, la diplomă, un subiect caraghios: niște personaje pe o prispă ascultând o muzică la difuzor”¹¹².

Formula conglomeratului de discipline artistice nu rezistă, așa că, în 1951, fiecare școală își recapătă autonomia, prilej de noi angajări și de reformulări legate de structura internă, pe secții. Restructurarea are efecte asupra învățământului artistic din toată țara căci institutele similare de la Iași și Timișoara sunt total desființate¹¹³. Poate că acest lucru arată că statul nu avea nevoie și nu putea susține atât de mulți artiști. Prestigiul instituțional al noii școli – Institutul de Arte Plastice *Nicolae Grigorescu* din București, ca și al perechii sale clujene crește, ca și dorința, mult mai greu de îndeplinit, de a deveni artist. Gheorghe Labin, care fusese un fel de director interimar neconsemnat (dar prezent în unele memorii¹¹⁴), va fi curând înlocuit cu Constantin Baraschi, profesor proaspăt angajat la Catedra de sculptură. Tot începând cu acest moment, secțiilor de grafică și arte decorative (deja împărțite pe câteva specialități) li se încurajează dezvoltarea, fiind domenii utile strategiilor de propagandă.

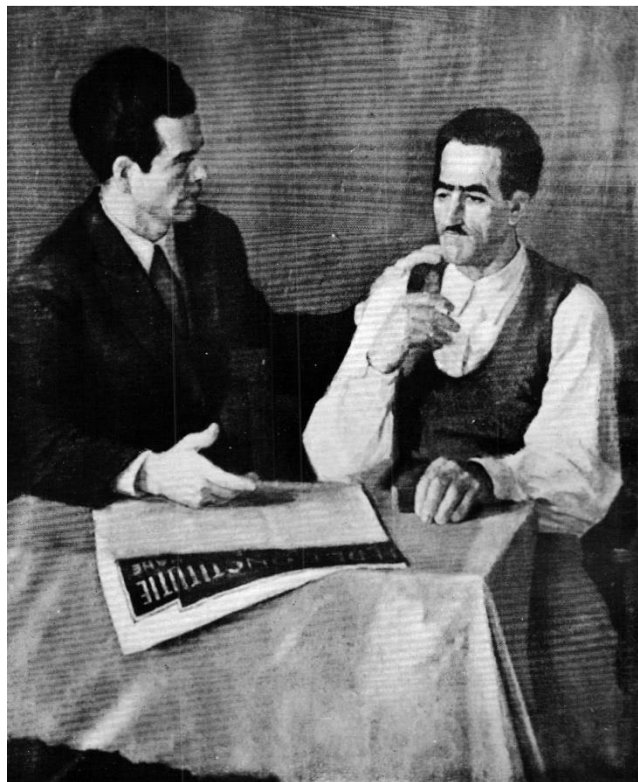
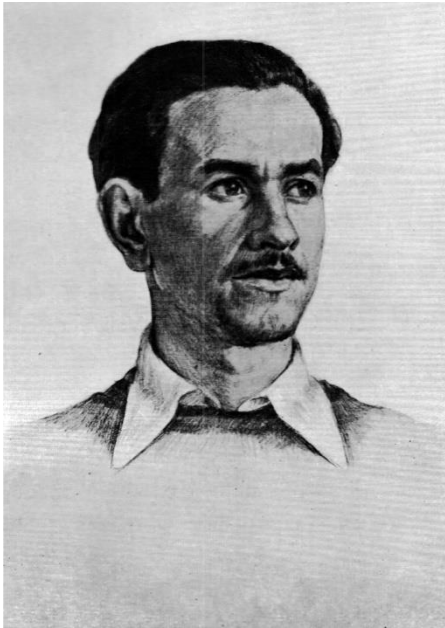
¹¹⁰ Geta Brătescu, *Atelier continuu*, București, Cartea românească, 1985, p. 86-87.

¹¹¹ Camil Ressu, „Profesor”, *Arta*, 12, 1964, p. 607.

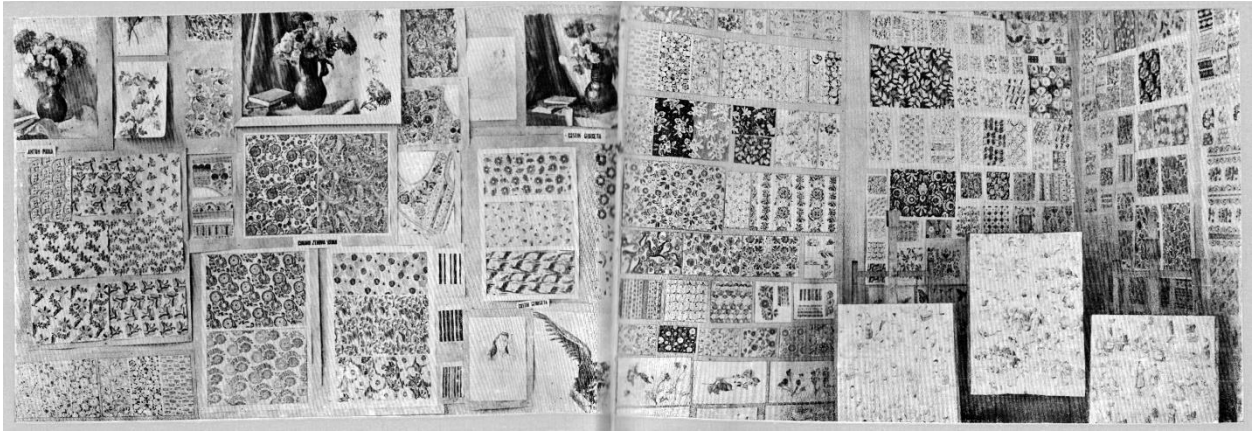
¹¹² M. Sârbulescu, *op. cit.*, p. 45.

¹¹³ Mihail Cozmei, *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași. La 150 de ani*, ed. II, Iași, Artes, 2010, p. 172.

¹¹⁴ De exemplu, Mihai Horea, în M. Sârbulescu, *op. cit.*, p. 67.



3.12-3.3.14 Lucrări ale studenților la diverse secții ale (*Die Kunst in der Rumänischen Volksrepublik*, 6, 1953, p. 57-61)



3.15-3.3.17 Lucrări ale studenților la diverse secții ale (*Die Kunst in der Rumänischen Volksrepublik*, 6, 1953, p. 57-61)

Dincolo de foarte numeroasele schimbări și continuități de personal, se pot identifica unele trăsături ale educației artistice autohtone care nu intrau în conflict cu rețetele realismului socialist și care au favorizat, astfel, conviețuirea dintre vechi și nou. În ciuda diferitelor reforme sau încercări de reforme din epoca interbelică, tradiția academistă în educație nu s-a pierdut. Inclusiv artiști precum Steriadi sau Dărăscu, a căror artă era, mai degrabă, anticlasică, cred și mențin sistemul prin care ei înșiși trecuseră la începutul secolului al XX-lea. Cealaltă fațetă a școlii interbelice era Noul clasicism reprezentat de Rădulescu sau, în sculptură, de Oscar Han care s-a adaptat, și el, foarte bine tradiției academiste. După 1945, resemnificarea unui tip de educație bazat pe desen (după antic, după model, care se vor păstra amândouă), pe cunoașterea perspectivei și anatomiei nu a fost dificilă mai ales că realismul socialist își aroga el însuși o descendență clasicizantă.

S-a întâmplat exact pe dos decât a sperat Perahim în 1948: chiar și în noile condiții, tinerii i-au onorat, în continuare, pe maeștri și arta lor și le-au încorporat învățăturile de sorginte modernistă în diverse maniere de a lucra atât în perioada realismului socialist, cât și ulterior. Unii dintre acești studenți au reușit să-și facă rapid o carieră și să intre în canonul realismului socialist, iar alții, terminând aceeași școală, la aceeași profesori, nu. Este un alt indicativ că realismul socialist presupunea mai mult decât meșteșug și mai mult decât stăpânirea unor mijloace clasicizante precum desenul sau perspectiva. Istoricul școlii, publicat cu ocazia centenarului din 1964, menționează realismul socialist în termeni extrem de vagi, ceea ce era de așteptat în acel moment al „dezghețului”. Niciunul dintre noii profesori care s-au perindat în anii 1950 nu este menționat, cu excepția vechilor maeștri care își continuaseră activitatea pedagogică începută în epoca interbelică¹¹⁵. Din perspectiva „dezghețului” doritor să-și găsească legitimitatea în trecutul modernist, ei reprezentau tradiția școlii și erau, prin urmare, o garanție a prestigiului ei, uitând contribuția lor la pedagogia realismului socialist.

¹¹⁵ *100 de ani de la înființarea Institutului de arte plastice Nicolae Grigorescu din București 1864-1964*, coord. Raul Șorban, București, 1964, p. 93.

DISCURS ȘI RITUAL

Producția discursivă, fie ea scrisă¹¹⁶ sau orală, constituie o parte integrantă a realității socialiste, având locul său bine definit în mediul instituțional de orice fel, în propagandă, în resemnificarea transformărilor politice, în raportarea la orice fel de realitate. Françoise Thom vorbește de luarea în stăpânire a limbii, operată de sistemele totalitare în scopul diseminării ideologiei, și, mai important, pentru a o utiliza nu în interpretarea realității, ci în producerea ei. Limba totalitară, limba de lemn, „reperează <verigile slabe> ale lumii reale și insinuează acolo categoriile de lemn; paralel, ea permite țeserea rupturilor impuse de realitatea plasei ideologice care trebuie să fie întotdeauna intactă, riscând, altfel, să se desfacă integral. Limba de lemn asigură reajustarea și reactualizarea permanentă fără de care ideologia și-ar pierde virulența și impactul asupra lumii”¹¹⁷. Deși plină de sugestii utile în înțelegerea funcționării discursului realismului socialist, abordarea lui Thom uniformizează diversele categorii ale verbalizării căci, deși este adevărat că există structuri și toposuri ce pot fi urmărite la aproape toate nivelurile, gradul lor de „realizare” este diferit. Acest capitol își propune să discute câteva tipuri de discursuri ce privesc realismul socialist în artă din mai multe momente ale perioadei ce privește prezentul studiu, extrase fie din publicații, fie din documente inedite de arhivă, toate reproduse în anexe. Este vorba, în principiu, de texte scrise de artiști, dar am inclus și o variantă a discursului de partid cu privire la realismul socialist. Capitolul este construit în jurul celei mai spectaculoase formule de discurs – public, dar niciodată publicat – ale cărei funcționalități momentane interne au închis-o imediat în arhiva SAF. Este vorba de un chestionar adresat artiștilor din București, în 1948, în care poate fi surprinsă o fază de coagulare a limbajului realismului socialist. Celelalte texte îl bordează pentru a arăta felul în care comunicau diversele niveluri ale discursului, precum și legătura constitutivă dintre cuvânt și imagine ce definea realismul socialist.

Chiar dacă, în cadrul instituțiilor artistice, miza cea mai semnificativă o va constitui practica pe tărâmul căreia se vor purta negocierile cele mai importante pentru definirea realismului

¹¹⁶ publicată, dar, mai ales, obsesiv fixată în scris, de unde și imensa producție de documente ale epocii staliniste.

¹¹⁷ Françoise Thom, *Limba de lemn*, București, Humanitas, 2005, p. 83. Pentru spațiul românesc, a se vedea: *Limba de lemn în presă*, Ilie Rad (ed.), București, Tritonic, 2009.

socialist în termeni locali, discursivitatea, însușirea limbajului verbal al realismului socialist și a structurilor lui vor deveni, și ele, din ce în ce mai importante pentru artiști. Această legătură dintre limbajul verbal (de fapt, literar) și limbajul vizual ținea de definirea și funcționarea realismului socialist încă de la inventarea lui în URSS¹¹⁸. Normele și discursul acestuia se configurează, mai întâi, cu privire și în interiorul literaturii și abia apoi sunt translate și, parțial, adaptate limbajului vizual, dar și invers. Conținutul artistic, indiferent de mediu, trebuia să fie de așa natură, încât să poată fi transpus în cuvinte și, în cealaltă direcție, orice artă avea să exprime un conținut verbal¹¹⁹. Arta era sortită să emuleze literatura, dar nu a făcut-o în totalitate. La nașterea oficială a realismului socialist, nu întâmplător un congres al uniunilor scriitorilor sovietici (1934), au rămas celebre discursurile lui Maxim Gorki (prim-secretar al Uniunii scriitorilor) și Andrei Jdanov (reprezentantul partidului, pe atunci secretar general al Comitetului Central al PCUS), ambele conținând referiri exclusive la literatură. Deși nu defineau, cu claritate, realismul socialist și nici nu ofereau instrucțiuni pentru aplicarea lui, fragmente extrase din ele au fost citate de nenumărate ori (așa cum se va vedea și în textele de față) până și-au pierdut contextul sau autorul. Jdanov vorbește despre realismul socialist ca metodă a literaturii și a criticii literare a căror misiune este transformarea ideologică și educarea clasei muncitoare¹²⁰, exprimare memorabilă și, totodată, eluzivă care va lăsa loc dezbaterilor asupra stilului. Pe urmele acestor discursuri întemeietoare, realismul socialist va fi definit printr-o însumare de concepte și, în multe cazuri, prin negație, prin concepte care să transmită ceea ce el nu este, creându-se, astfel, un sistem închis în care fiecare termen se referă la opusul său¹²¹. Lipsa de caracteristici stilistice general acceptate (în limitele unei arte figurative bazate, cu precădere, pe desen, la care se pot adăuga alte mijloace clasicizante) a permis modificarea lui în timp și în funcție de spațiu geografic, ca atare producția artistică a țărilor socialiste doar adaptează modelul sovietic, aflat el însuși în continuu proces de metamorfoză¹²². Analizând raportul complicat dintre limbajul verbal și cel vizual, se disting, cel puțin, două situații ce nu sunt incompatibile. Deși aceleași discursuri și aceleași cerințe par a governa, în egală măsură, literatura și arta, limbajele rămân distincte și practica artistică se definește separat, prin propriile

¹¹⁸ Irina Gutkin, *The Cultural Origins of Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*, Evanston Ill., Northwestern University Press, 1990, p. 49. Autoarea vede o întoarcere la logocentrismul mai vechi al culturii ruse ca o încheiere a transdisciplinarității avangardei.

¹¹⁹ Vladimir Paperny, *Architecture in the age of Stalin. Culture Two*, Cambridge University Press, 2002, p. 177.

¹²⁰ „From Andrei Zhdanov's Speech”, in *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, John E. Bowlt (ed.), New York, Thames and Hudson, 1976, p. 293.

¹²¹ Tanel Pern sugerează că realismul socialist ar putea fi considerat un semnificant vid care are nevoie de un întreg sistem de referință pentru a se autosuține. De aici provine perpetua sa autoreferențialitate: „Socialist Realism as Anti-Canonical Art”, in *Interlitteraria*, 15 (2), 2010, p. 540.

¹²² S-a vorbit, în aceiași termeni, și despre lipsa de unitate a literaturii realist socialiste. Katerina Clark susține că realismul socialist este doar „un nume” aplicat culturii sovietice: „Even if Socialist Realism is confined to the meaning <officially sponsored Soviet literature>, it soon becomes apparent that among the various canonical accounts of it there is no one that is incontrovertible or in any sense comprehensive. Some official pronouncements on the theory of Socialist Realism have been important (e.g., that the literature should be <optimistic>, that it should be accessible to the masses, that it should be <party-minded>) but they are too general to have guided such a distinctive practice”: *The Soviet Novel. History as Ritual*, Bloomington, Indiana University Press, 2000, p. 3.

mijloace; genurile, temele artistice sau formulele stilistice acceptate sunt instaurate nu doar prin discurs verbal, ci printr-o succesiune de evaluări instituționale sau expoziționale ale obiectului artistic. Astfel, tocmai datorită nesiguranței conceptelor sau formulelor stilistice, limbajul vizual avea nevoie de cel verbal pentru a crea un context reprezentării, pentru a convinge că reprezentarea deținea calități ce puteau fi atașate realismului socialist. Funcționarea concomitentă a celor două limbaje explică, de exemplu, acceptarea, în expozițiile din România anilor 1950, a unor lucrări ale maeștrilor interbelici care își modificaseră prea puțin registrul stilistic.

În acest context, se aștepta de la artiști să fie capabili să verbalizeze nu atât propriile opere, cât dezideratele generale cu privire la artă. Repetarea lor în varii configurații discursive constituia un fundament al ritualurilor instituționale, ea actualiza angajamentul artistic și, odată cu el, întreaga colectivitate. Deși mulți artiști își însușesc conceptele realismului socialist și noul limbaj, nu era important dacă își redactau ei înșiși discursurile sau articolele. Mai importantă era rostirea sau lectura, adică performativitatea limbajului care participa, și ea, la sistemul realismului socialist. Dumitru Demu, autorul monumentului lui Stalin din București, povestește, în memoriile sale, despre discursurile gata-făcute înmânate artiștilor cu ocazia diverselor conferințe, la care erau obligați să participe. Acestea puteau avea, în cazuri nesperate, un efect pedagogic, adică transformarea artistului într-un orator perfect capabil să producă discursuri similare, așa cum se autoînfațișează Demu însuși¹²³. Artistul realist socialist era un artist care trebuia să îmbine practica artistică cu cea discursivă, ambele fiind semne ale angajamentului său, mai ales în cadrul delimitat și ritualizat al instituțiilor artistice.

PARTIDUL VORBEȘTE

La fel ca în URSS mai mult de două decenii mai devreme, cele mai oficiale discursuri ale realismului socialist mențin literatura ca model al celorlalte arte. Deși în timpul scurs de la prima formulare a realismului socialist în 1934, până în 1948 când implementarea lui în România capătă consistență și intră în politica oficială, apăruseră destule discursuri, instanțe, norme, recomandări, modele ale realismului socialist în alte arte, perspectiva emisă de la nivelul cel mai de sus al partidului le va ignora. Pe de-o parte, este evidentă intenția de a crea o legătură directă cu discursul emis de la același nivel în URSS, pe de alta, cuvântul era considerat un mijloc mai eficient de control decât imaginea și, în consecință, utilizat ca atare¹²⁴. De asemenea, niciun artist sau amator

¹²³ D. Demou, *op. cit.*, p. 183-184.

¹²⁴ Astfel se poate explica și de ce arhivele Secției de agitație și propagandă, cea mai înaltă instanță de supraveghere a culturii, sunt foarte sărace în documente cu privire la artele vizuale, mai ales prin comparație cu literatura sau teatrul.

al artelor nu a urcat destul de sus în ierarhia partidului și nici nu a desfășurat o activitate teoretică, în adevăratul sens al cuvântului, care să fi avut un răsunet mai larg. Ceea ce nu înseamnă că nu putem detecta și unele caractere distincte ale discursului realismului socialist sau anumite adaptări la istoria și producția literară/artistică locală. Dar acestea intrau numai în parte în vederile ierarhiei comuniste superioare. Mai important era discursul ca act politic, ca argument, ca legitimare, ca justificare a cerințelor, directivelor concrete din câmpul artistic. De asemenea, prin discurs, partidul se instanțiază în emitent originar al acestora și își apropiază, într-un fel, câmpul artistic. Acesta servește și inserării lor în discursul politic general. Deși, în multe cazuri, discursurile oficiale par „rostite” de o voce colectivă – vocea partidului –, avem totuși de-a face cu semnături individuale. Exemplul ales aici pentru a discuta cele de mai sus, precum și temele principale ale discursului realismului socialist aparține lui Nicolae Moraru¹²⁵, figură importantă în interiorul Comitetului Central și în cadrul unor instituții culturale și de propagandă fundamentale, mai ales în primul deceniu socialist. Implementarea realismului socialist a coincis cu apogeul puterii sale, iar contribuția sa semnificativă a acoperit mai multe direcții. El era vocea partidului în *Scânteia* când era vorba de chestiuni culturale, articolele de acest tip aveau, de multe ori, un rol normativ sau corectiv. Nu un astfel de articol face obiectul subcapitolului de față, ci unul de mai lungi dimensiuni cu adresabilitate mai restrânsă decât la *Scânteia*, dar cu îndeajuns de multe detalii pentru a cuprinde toate toposurile discursului realismului socialist.

Textul, publicat în 1950, este, în fapt, alcătuit din mai multe articole publicate anterior și reia, încă din formularea titlului, un model sovietic, *Din problemele realismului socialist*¹²⁶. Este un exemplu de discurs autoritativ în cel mai înalt grad care afirmă dominația partidului în toate domeniile (PCR și împreună, dar mai presus de el, PCUS), stabilind și prima datorie a artelor: „concretizarea sarcinilor impuse de partid”¹²⁷. Autoritatea textului se bazează nu numai pe poziționarea emițătorului în centrul unei puteri care transcende discursul, ci și prin alcătuirea textului dintr-o rețea de citate cu forță legitimizează. Invocarea unor nume obligatorii precum Lenin, Stalin, Jdanov, Gorki, la care se adaugă, timid, lideri locali ca Ana Pauker, care ar fi fost în sine suficientă, este însoțită de citarea *in extenso* a unor fragmente care se referă la literatură, realism socialist și la probleme considerate conexe. Identificarea textului original din care acestea fuseseră selectate era prea puțin importantă, căci puterea efectivă sau aura dădea fiecărei părți valoarea unui adevăr absolut. De aceea era nevoie de citare, dar ea se împletea, adeseori, cu

¹²⁵ adjunct al șefului Secției de propagandă a Comitetului Central al Partidului Comunist Român (1946-1948), director general al postului de radio România liberă (1946-1948), secretar al Comitetului artelor din Secția centrală de educație politică a CC al PCR (1947), președinte al Uniunii Ziaristilor (1947), secretar general la Ministerul Artelor (1949-1950), redactor-șef al revistei „Viața românească” (1950-1953), profesor universitar și șef al Catedrei de estetică la institutele de arte din București (1948-1968).

¹²⁶ Nicolae Moraru, *Studii și eseuri*, București, Editura pentru literatură și artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., 1950, p.77-118: Anexa 1

¹²⁷ *Ibid.*, p. 77.

preluare fără citare. Fondarea discursului pe autoritatea discursurilor precedente era și va rămâne o trăsătură constantă a realismului socialist. Vladimir Paperny sugerează că, în cultura stalinistă, auctorialitatea individuală nu există cu toate datele ei deoarece concluziile preced textul, astfel încât efortul „autorului” nu constă decât în a canaliza discursul către ele. Autorii sunt interșanjabili, cu excepția figurilor de putere¹²⁸. De altfel, repetiții se întâlnesc de la un text la altul și, totodată, și în interiorul fiecărui text. Limitarea referințelor autoritative și, mai departe, limitarea formulărilor preluate de la fiecare ducea la un corpus destul de restrâns de instrumente de constituire a unui discurs. Mai ales în împrejurări cu grad de socialitate înaltă sau când afirmarea adeziunii față de stat era cerută, discursul apare înghețat în aceleași formule și, la o primă vedere, perfect egal în transmiterea mesajului ca oricare altul. Întotdeauna însă, contextualizarea și atenția față de detalii poate schimba prima impresie.

Dintre referințele utilizate de Nicolae Moraru, o mențiune aparte se cuvine lui Andrei Jdanov, al cărui discurs întemeietor din 1934 este amplu citat pe tot parcursul articolului. Mulți istorici au pus semnul egal între cultura stalinistă postbelică și deciziile luate de Jdanov pentru consolidarea centralizării sistemului artistic. El pare un Stalin al culturii, asociat cu înăsprirea normelor culturale în URSS și cu implementarea realismului socialist în țările din Blocul estic prin mijloace de control violente, obtuze, aproape absurde.¹²⁹ Articole precum cele ale lui Moraru aveau și funcția de a introduce astfel de figuri de autoritate și formule memorabile care vor fi la dispoziția autorilor ulteriori. Puterea repetiției părea să surclaseze nevoia de a avea traduceri complete ale lucrărilor mult temutului A. A. Jdanov. Celebrul discurs, amplu citat de Moraru, nu a fost niciodată publicat în română într-o publicație distinctă. I s-a tradus, în schimb, un articol mai recent, și el rămas celebru, deoarece a avut drept consecință marginalizarea totală a Anei Ahmatova și a lui Mihail Zoșcenko¹³⁰. Discursul ce critica extrem de dur operele celor doi scriitori a fost receptat ca atenționare adresată întregului domeniu literar și, prin extensie, artistic, în general, fiind considerat de mulți cercetători un etalon al metodelor de cenzură staliniste în domeniul culturii. Teme ale discursului întemeietor din 1934 sunt, aici, reluate cu puține indicii asupra realismului socialist propriu-zis, al cărui nume aproape că nici nu este rostit. Așadar, în textul lui Moraru, se preschimbă în catalizator al perpetuării unor sintagme, definiții, conexiuni

¹²⁸ V. Paperny, *op. cit.*, p. 197-199.

¹²⁹ A se vedea, spre exemplu, Antoine Baudin, *op. cit.* sau Cristian Vasile, *op. cit.*

¹³⁰ A. A. Jdanov, *Raport asupra revistelor Zvezda și Leningrad* [1946], București, Ed. PMR, 1948. În afară de acest discurs, la Biblioteca Academiei se mai găsesc astăzi încă 3 texte de mici dimensiuni, și ele transcrieri de discursuri. Spre deosebire de Maxim Gorki, căruia i s-au tradus în română mai multe discursuri adunate, ulterior, și în volum, Andrei Jdanov a avut, în fapt, o receptare mult mai puțin prolifică, diluată, probabil, după ce părăsește funcția, odată cu moartea sa, în 1947. Din anul următor, la București, cea mai importantă școală de cadre va purta onorific numele lui.

între concepte și, împreună cu ele, al unei aure aproape legendare despre care putem să ne întrebăm în ce măsură mai însemna și altceva.

Deși, în unele fraze, articolul introduce, alături de cuvântul literatură, și pe cel de artă, toate referințele mai concrete privesc, în exclusivitate, literatura. Avem de-a face cu mai multe categorii de clișee, unele generale, care circulă în majoritatea intervențiilor epocii cu privire la realismul socialist, indiferent de context sau adresabilitate sau domeniu. Aici se pot enumera: realismul socialist ca metodă în artă, necesitatea de a reprezenta realitatea nouă, de a fi în slujba și pe înțelesul clasei muncitoare, legătura dintre artă și condițiile istorice, misiunea educativă a artei/literaturii, importanța filosofiei marxist-leniniste. La acestea, se adaugă urgența de a urma modelul artei sovietice – „cea mai avansată din lume” - , și reprezentarea realității prin metoda tipizării care ar fi permis un grad de universalitate și adresabilitate. Toate acestea nu ofereau nicio soluție practică pentru producerea de opere realist socialiste în literatură și, cu atât mai puțin, în artă. Alte părți ale articolului iau în discuție o configurație conceptuală mai largă și mai nuanțată a realismului socialist care e, în același timp, și o investigație istorică. Acestea relatau discuții mai vechi din URSS cu privire la definirea realismului socialist, ajunse formule înghețate la vremea când scrie Moraru și care se pot regăsi în cartea lui Sobolev,¹³¹ a cărei mențiune este inserată în text. După cum arată chestionarul adresat artiștilor , care va fi discutat mai jos, aceste cunoștințe specifice erau cerute, în primul rând, profesioniștilor. Este vorba de departajarea realismului socialist de alte realisme, denumite generic „realism burghez”, și de raporturile între realismul socialist și romantism, la rândul său, împărțit în „romantism progresist” și „romantism reacționar”. Aportul considerat necesar al ideilor romantice alături de construirea unei genealogii realiste (căci realismul burghez, deși incomplet datorită relațiilor capitaliste cărora le era supusă arta și artiștii, era indicat printre precursori) deschide problematica temporalității realismului socialist, o temporalitate pluridimensională în care trecutul, prezentul și viitorul coexistă: realismul socialist împrumută, din limbajul general, procesualitatea, căci este chemat să redea transformările prezentului cu un ochi spre viitor, spre țelul acestor transformări, dar o face cu mijloace care aparțin trecutului. În plin Război rece, realismul socialist își apropiază moștenirea europeană clasică, pe care Europa occidentală ar fi exclus-o în favoarea unei arte anticlasice, dezumanizante. Eclectismul temporal și formal era o trăsătură general acceptată a realismului socialist, cu toate acestea se delimita clar, în primul rând, datorită poziției ideologice, de formalism sau naturalism, mai degrabă pasagere la Moraru, dar importante în alte prilejuri. Moraru schițează cu grijă genealogia literaturii realist socialiste sovietice și încearcă să construiască ceva similar și pentru literatura locală:

¹³¹ A. I. Sobolev, *Teoria leninistă a reflectării și artei*, București, Ed. Partidului Muncitoresc Român, 1948.

Arta, prin urmare, operează cu imagini. Dar structura imaginii, realizarea ei, variază dela scriitor la scriitor. Imaginile lui Eminescu sunt cu totul deosebite de imaginile lui Vasile Alecsandri, imaginile lui Ion Creangă diferă radical de acelea ale lui Gârleanu. Nu se pot face apropieri între poezia lui Coșbuc și Lamartine, între teatrul lui Delavrancea și Caragiale, Racine și Victor Hugo. În aceeași vreme însă, găsim unele trăsături comune între Caragiale și Gogol, Coșbuc și Nekrasov, Pușkin și Byron etc. Aceasta înseamnă că, în ciuda deosebirilor determinate de felul personal de a realiza imaginea, există anumite trăsături comune care cuprind categorii întregi de scriitori. Drumul urmat de scriitor în făurirea imaginii artistice, dând naștere tablourilor concrete și, în aceeași vreme, tipice ale vieții omenеști este determinat de concepția lui asupra lumii, în funcție de care și în virtutea căreia el alege fenomenele vieții, caută să le generalizeze. Metoda în artă este tocmai principiul de care se conduce scriitorul în făurirea imaginilor, temeiul după care el selecționează și tipizează faptele vieții¹³².

Începând cu Gorki, canonul literaturii realist socialiste sovietice face obiectul unei părți însemnate a articolului, dar această discuție nu mai aduce cu sine, ca în cazul genealogiei, o transpunere locală. Nicio operă contemporană din România nu este menționată deși, la data publicării, apăruseră deja romane precum *Desculț* de Zaharia Stancu sau *Oțel și pâine* de Ion Călugăru, considerate, la momentul apariției, exemplare pentru direcția pe care literatura trebuia să meargă. Singurii scriitori menționați, cu referire exclusivă la perioada de ilegalitate, sunt Alexandru Sahia, Alexandru Toma și Marcel Breslașu. Iar numele de artiști lipsesc cu desăvârșire. Iată un indiciu al unei crize a realismului socialist local, greu de dezghiocat din puzderia de citate și apologii sovietice, care nu pare să fi produs nimic pe măsura ilustrului său model. Un indiciu suplimentar se găsește la începutul textului, când autorul se plânge de folosirea abundantă și nejustificată a determinantului „realist socialist”, fapt pe care își propune să-l corecteze tocmai prin acest articol. Desigur că nu putem spune în ce măsură aceste articole erau citite, este posibil să fi fost bibliografie obligatorie pe la ședințele Uniunii Scriitorilor, poate, și Artiștilor Plastici (deși numele ei nu este menționat aici). Dacă un astfel de discurs nu putea să-i învețe pe scriitori sau artiști să producă opere realist socialiste care să fie convenabile cerințelor mai circumscrise ale anilor 1950, putea să-i învețe să vorbească și să producă discursuri despre realismul socialist.

Pentru arte, nu există discursuri emise de autorități similare și care să aibă o anvergură la fel de mare. Autoritățile nu au știut sau nu au fost interesate să pună la dispoziția artiștilor ceva similar pe care să se fundamenteze, mai departe, un discurs specific. Problemele literaturii, deși considerate valabile pentru toate artele, trebuie să fi fost resimțite ca străine și confuze pentru producția artistică propriu-zisă. Au existat adaptări cu ecou limitat, precum și locuri comune translate dintr-o intervenție în alta. Am găsit totuși un echivalent al discursului lui Moraru în domeniul artelor. Similaritatea provine și din prilejul său, și anume conferința de înființare a UAP din 1950. Este prilejul cel mai oficial cu putință din istoria UAP, cu încărcătura ritualică aferentă. Discursurile curg, mai lungi sau mai scurte, fiind arhivate cu grijă alături de procesul-verbal al evenimentului. Cu această ocazie, cu care se mai făcea un pas înainte în urmarea modelului

¹³² N. Moraru, *op. cit.*, p. 100-101.

sovietic, se produce și o preluare de putere de la vechiul SAF. În vârful ierarhiei instituționale a artelor este numit sculptorul Boris Caragea, dator să deschidă seria discursurilor ținute de artiști care primiseră, și ei, funcții sau erau bine-văzuți și dispuși să-și declare entuziasmul pentru eveniment. Preluarea puterii se produce tocmai prin discurs, prin rostirea lui în fața colectivității. În aceste condiții, era, oarecum, previzibil că Boris Caragea va adopta cel mai oficial tip de discurs posibil din punct de vedere al structurii și al poziționării autoritative¹³³. Multe din ingredientele sesizate la Moraru se regăsesc și aici: rețeaua de citate, clișeele generale, iar cele specifice iau o formă aplicată. Pe lângă invocarea numelor autorității și citatelor aferente, se inserează și fragmente de specialitate preluate din revista sovietică *Iskusstvo*, care devine un factor legitimator suplimentar, dar neindividualizat. În ciuda intenției de adaptare a discursului la arte, dominația literaturii se menține în unele exemple și referințe; misiunea artistului realist socialist nu diferă de cea a scriitorului.

ARTISTUL VORBEȘTE

În ansamblul discursului realismului socialist, intervenții precum cea a lui Nicolae Moraru, citată mai sus, ocupă, din punct de vedere proporțional, un loc relativ mic, grosul fiind acoperit de profesioniștii feluritor domenii, precum și de critică. Păstrând fire vizibile și invizibile cu discursul partidului, aici se produc adaptările la exemple și limbaje locale și aici se pot urmări flexibilitatea și limitele instrumentarului discursiv. În orice caz, a ține discursuri devine parte integrantă din viața artistică și un imperativ pentru cei aflați în vârful ierarhiei. Producția discursivă mergea mână în mână cu prestigiul artistic.

Am inițiat comentariul discursului ținut de Boris Caragea la înscăunarea sa în postul de președinte UAP, în capitolul anterior, pentru a sugera mai ușor apropierea de discursul politic oficial. În cele ce urmează, voi prezenta, pe scurt, diferențele sau, mai precis, ceea ce ține de specificitatea artei, de care Moraru nu se ocupa deloc. În definirea realismului socialist, se adaugă o caracteristică ce era crucială pentru explicarea și evaluarea artei în cheie realist socialistă în artă, și anume unitatea dintre conținut și formă. Aceste două noțiuni nu erau necunoscute căci întreaga critică formalistă din perioada interbelică se baza pe această distincție care tăia opera în două jumătăți a căror legătură putea fi, în multe împrejurări, ignorată în favoarea rezolvării formale.

¹³³ Anexa 2.

Metoda realismului socialist se bazează pe oglindirea veridică, concret istorică a realității socialiste în procesul revoluționar al dezvoltării ei. Artistul înarmat cu această metodă își pune ca problemă de bază în procesul său de creație realizarea unității depline dintre conținut și formă¹³⁴.



4.1. Boris Caragea lucrând la sculptura *Eliberarea*, cca. 1950, fototeca MNAC

¹³⁴ SANIC, Fond UAP, 2/1950, f. 68.

De asemenea, se recunoaște că există dificultăți care se datorau tocmai istoriei celor două noțiuni și felului în care le abordase practica artistică. Dacă disponibilitatea față de teme socialiste era mai mare, căci puteau fi considerate simple pretexte, educarea mijloacelor formale întâmpina rezistență:

În arta nouă a realismului socialist, conflictul există nu între conținut și formă în general, ci între forme vechi și conținutul nou care caută o formă nouă și spre ea¹³⁵.

Chiar dacă nu erau date răspunsuri suficiente cu privire la împlinirea practică a acestei norme, sunt enumerate, de fiecare parte, câteva mijloace: pe de-o parte, teme – din fabrici, ogoare, institutelor de cultură, natură -, pe de altă parte, măestria desenului ce constă în simplitate și claritate, finisajul, cunoașterea anatomiei și perspectivei, toate, cerințe ce fuseseră fundamentele învățământului și practicii academiste din secolul al XIX-lea (cu unele prelungiri, chiar persistente, în secolul al XX-lea). Toate acestea sunt introduse într-o schemă cunoscută care stabilește modele și construiește genealogii. Modelul vechilor maeștri, enumerați în grabă – Velázquez, Daumier, Repin, printre care se amestecă și Balzac –, modelul realiștilor ruși de secolul al XIX-lea (recuperați în URSS ca precursori ai realismului socialist) și arta sovietică contemporană – agrementată cu opere exemplare – constituiau referințele generale ale practicii artistice contemporane și demonstrau continuitatea și universalitatea realismului socialist. Pe același model, se construiesc genealogii locale care ajunseseră, la acel moment, la oarecare consens, dar care ocupă incomparabil mai puțin spațiu decât cele sovietice:

Căci ce altceva decât o smulgere a vălului de pe chipul hâd al regimului burghezo-moșieresc sunt opere ca „Vechilul” de Grigorescu, „Casa de ciurari” a lui Andreescu sau „1907” a lui Băncilă, „Culegerea porumbului” a lui Luchian și multe altele. Peisagiile acestor maeștri ca spre pildă „Drum de țară” al lui Andreescu, „La marginea satului” de Grigorescu sunt adevărate poeme închinare frumuseților Patriei noastre¹³⁶.

Spre deosebire de textul lui Moraru, care evită să dea exemple contemporane, discursul lui Caragea oferă nume și lucrări exemplare din ultima Expoziție anuală de stat, majoritatea nou-veniți sau din afara centrului, fără a pomeni nici măcar un nume din mai vechile generații: Ștefan Barabás, Tiberiu Krausz, Gavril Miklossy, Adina Paula Moscu, Corina Lecca, Gh. Lazăr, Zoe Băicoianu, Constantin Baraschi, Lelia Zuaf, Mihai Onofrei și Dorio Lazăr. Obișnuința de a defini realismul socialist prin termeni negativi se manifestă nu doar prin avertizarea împotriva vagului formalism, ci și prin atenționarea cu privire la influențe mai precise, provenite din impresionism, recunoscut a fi „încă destul de puternic în multe din operele noastre”. Concluzia, și ea o constantă a discursului

¹³⁵ *Ibid.*, f. 69.

¹³⁶ *Ibid.*, f. 59.

realismului socialist de toate categoriile, se plasează între triumfalism și angajament pe mai departe: realismul socialist urmează să se înfăptuiască în viitor (acel viitor absolut al socialismului), iar artiștii de azi, cu toate lipsurile lor, se află pe calea ce duce într-acolo.

Boris Caragea a bifat toate clișeele realismului socialist și a contribuit la introducerea unora mai puțin precizate anterior, însă nu toate discursurile artiștilor erau la fel, în ciuda unui areal destul de restrâns în care se puteau mișca, mai ales începând cu 1950. Cu un singur exemplu voi ilustra cum discursul poate căpăta accente individuale, cum concepții artistice interbelice puteau fi ușor translate în noul context, iar rețeaua de citate putea fi rarefiată și selecționată personal. Aceasta a contribuit, în egală măsură, la discursul realismului socialist și ritualurile lui instituționale. Cu aceeași ocazie a înființării UAP, Constantin Baraschi, rivalul lui Caragea în primirea comenzilor de monumente și rector al IAP București, ține un discurs în care tema este restrânsă la sculptură¹³⁷. Și pentru el, arta formalistă (de data aceasta, ea este cea nominalizată) – pe care ar fi cunoscut-o personal și pe care ar fi desconsiderat-o – se află în contradicție cu „perfecțiunea măștrilor trecutului”, și el cere soliditatea meșteșugului, desen și anatomie. Erau însă deziderate care i-au însoțit permanent procesul artistic, împărtășite fiind cu toți sculptorii din epoca interbelică, și erau puține excepții, adepți ai noului clasicism și ai modelului oferit de Antoine Bourdelle. În comparație cu pictura, sculptura a avut mult mai puține dificultăți de adaptare la realismul socialist întrucât depinsese mereu de comanda politică și mânua un limbaj de sorginte clasicizantă ce putea fi făcut să coincidă, cu ușurință, cu normele zilei. Și la nivelul discursului acestea conviețuiesc. Deși „sculptorul de azi trebuie să fie și un om înaintat al epocii sale” (se enumeră câteva teme), misiunea lui era „să pătrundă spiritul lucrurilor, să creeze ființe conforme ideii creatoare, ideii vii care există în ele”. Putem să ne imaginăm cu ușurință că nici genealogia extrem de lungă de clasici ai sculpturii, începând de la Antichitate, și în care sunt inserați și artiști sovietici, nu era străină admirației genuine a lui Baraschi. Atât istoria sculpturii, cât și îndrumări practice în meșteșugul sculpturii, în aceeași notă ca și aici, vor alcătui, peste mai mult de un deceniu, somptuosul său tratat¹³⁸. Întorsătura interesantă se găsește la sfârșitul discursului unde artistul ia postura celui care emite exigențe și negociază beneficii de la noul sistem artistic, prin UAP. Cerințele lui sunt formulate clar și specific: cât mai multe monumente, cât mai multe echipe sub îndrumarea maestrului, cât mai mulți bani. Citatul din Stalin, de altfel singurul (îi mai citase pe Kemenov și Platon!), are o poziție echivocă și astăzi (poate și atunci?) amuzantă căci îi servea excelent argumentației și nici nu putea fi refutat:

¹³⁷ Anexa 3.

¹³⁸ Constantin Baraschi, *Tratat de sculptură*, vol. I-II, București, Meridiane, 1962.

Cândva se credea că durerea și neînțelegerea exaltă și mărește pe artist – nu e decât o literatură care vrea să fie stoică – adevărul este că suferințele vieții meschine extenuază până la zdrobire pe artist. Poate nimeni altul nu a înțeles mai bine ca tovarășul Stalin care a spus că „numai bună starea și prosperitatea poate să desvolte drumul spre socialism”¹³⁹.

Discursurile celor doi sculptori, cu toate apropierea și diferențele, relevă rolul semnificativ al discursului în mecanismele și ritualurile instituționale. Înființarea UAP a inaugurat cariera discursivă a artiștilor, ale căror intervenții la plenare și ședințe vor fi înregistrate, uneori, în multe

¹³⁹ SANIC, Fond SAF, Dosar 25, f. 101.



4.2. Constantin Baraschi, Monumentul Soldatului Sovietic [machetă], cca. 1945, fototeca MNAC



4.3. Constantin Baraschi lucrând la monumentul lui Eminescu, începutul anilor 1960, fototeca MNAC

exemplare, în arhivele instituționale. După cum arată documentele – nu poartă decât arareori semne ale oralității, fiind mai aproape de articole – , cele mai multe erau redactate anterior, de artist personal sau de altcineva, pentru a putea fi, probabil, verificate și, apoi, dactilografiate. Abundența discursurilor atrăgea îngroșarea arhivelor. Pentru primii ani ai anilor 1950, până la apariția revistei *Arta plastică*, în 1954, documentele arhivate rămân sursa principală a discursului artiștilor, căci puțin din ele ajungea să fie publicat. Rostirea discursului era numai un aspect cu funcțiunile lui, mai degrabă, interne instituțiilor artistice și, în primul rând, UAP, dar prezența într-o publicație îl conecta la discursul cultural și politic general și era la fel de important pentru perpetuarea lui.

În schimb, înainte de 1950, rostirile orale lipsesc (nu că nu existau, dar erau mai puțin ritualizate și, în orice caz, nu erau arhivate), iar exemplele pentru discursul artiștilor trebuie căutate în publicații. Nu numai ritualizarea discursului părea să fie absentă, ci și aspectul structural și formulaic caracteristic perioadei imediat posterioare. Discursul se afla într-o fază de constituire, modelele și conceptele abia erau cunoscute. În plus, controlul asupra lui era mai lax, la fel cum era și asupra producției artistice, ceea ce dădea loc unor tipologii mai variate și unui ton mai puțin definitiv și autoritar care, parcă, lăsa loc persuasiunii. Există totuși o presiune de a defini realismul, aproape niciodată numit socialist, și de a-l proclama singura cale în artă, însă, deși se recunosc unele locuri comune, discursurile denotă o pluralitate de surse și, uneori, mici tentative teoretice. De pildă, un articol publicat de Maxy în 1948 încearcă să conecteze, e drept fără prea mare coerență, arta la teoria marxistă a luptei de clasă.¹⁴⁰ Desigur că li se cere artiștilor să se ralieze de partea bună, a „colectivității”. Mai presus stă însă înțelegerea unui destul de misterios „ritm” al „evoluției noastre social-politice”. Să fi fost acest ritm un ecou al „spiritului epocii” din textele de la *Integral*, revista sa din anii 1920, sau un pragmatic „dincotro bate vântul”? Ideea celor două realisme, cel burghez și cel socialist, apare la Maxy sub alte nume – realism critic și realism constructiv (sintagmă pe care o va folosi și Mattis Teutsch mai târziu cu sensuri ceva mai bogate)¹⁴¹. Dintre ele, primul pare în funcțiune ca armă de luptă împotriva inamicilor clasei muncitoare, în timp ce al doilea, legat de o societate „cu forță pozitivă, creatoare” împreună cu care și arta construiește, de unde și numele, este lăsat într-o enigmatică suspensie. În privința punerii lui în operă, „des-centrarea” artistului ar fi de ajuns atât în ceea ce privește propria persoană, cât și obsesia pentru perfecțiunea formală, considerată marcă a individualității. Odată

¹⁴⁰ Anexa 4.

¹⁴¹ Vor reveni cu referințe la propria producție artistică într-un discurs ulterior. A se vedea Anexa 5.

atinsă, tot individualității îi va reveni sarcina de a-și selecționa mijloacele de a ajunge la realism și de a-și găsi locul în colectivitate:

Fiecare artist va descoperi pentru sine mijloacele tehnice necesare pentru realizarea artei sale, sigură de valoarea și conținutul ei social, mijloacele care vor lămuri cel mai direct, expresia conținutului respectiv. Chiar dacă pozițiile diverse ale trecutului lor artistic se găsesc distanțate destul de serios, condițiile sociale, temele comune, vor grăbi prin sobrietatea, ordinea și echilibrul lor, drumul spre disciplina unei viziuni comune a artiștilor noștri¹⁴².

Faptul că noua artă ținea mai mult de conținut, mai exact de temă, era o idee propagată în tot mediul artistic, așa cum va arăta și chestionarul de mai jos. Astfel de tentative mai elaborate, cu părți, pe alocuri, absconse – dar tocmai această trăsătură îl singularizează mai ales prin contrast cu claritatea superficială a altor discursuri – nu era totuși un fapt curent. Tocmai pentru că vremurile erau schimbătoare, mulți artiști stăteau în expectativă, iar cei angajați nu aveau nici vâna teoretică necesară și, poate, nici interesul să se arunce în dezbateri. Prestigiul și puterea pe care Maxy le dobândise rapid în ultimii ani îi dădeau, probabil, curajul de a publica. În funcție de context, discursul se putea simplifica și opera distincții nete, ireconciliabile. Într-un grupaj de declarații ce anunța expoziția *Flacăra*¹⁴³, Maxy păstra pentru sine distincția realism critic – realism constructiv, spre deosebire de considerațiile mai generale care defineau separat și, totodată, împreună realismul și formalismul. Perechea constituie leitmotivul tuturor intervențiilor artiștilor din comitetul de organizare, Perahim, Ciucurencu, Caragea, semnalizând intrarea într-o nouă epocă a discursului și a realismului socialist pentru care aspectele formale devin principalul câmp de luptă.

Indiferent dacă aveau formă scrisă sau erau performate oral, artiștii au fost prezenți în toate stadiile de constituire a discursului realismului socialist local care prelua și perpetua locuri comune, care aveau deja o istorie în URSS, dar presupunea și anumite elemente de adaptare și individualizare în funcție de cursul politicilor culturale. Totodată, au înțeles că acesta putea fi folosit nu doar ca mijloc de propagandă, ci și ca sursă sau însemn al puterii în interiorul sistemului instituțional.

ARTISTUL RĂSPUNDE

În noiembrie 1948, artiștii SAF primesc un chestionar cu 6 întrebări cu privire la realismul socialist în artă¹⁴⁴. Deși arhivele au păstrat numai 43 de răspunsuri, acesta se adresa, virtual, tuturor

¹⁴² M. H. Maxy, „Cum să pictăm”, în *Flacăra*, 10, 1948, p.11.

¹⁴³ În ajunul deschiderii expoziției „FLACĂRA”, în *Flacăra*, 13, 1948, p.10. Anexa 5.

¹⁴⁴ Anexa 6.

artiștilor care, la acea dată, erau afiliați, aproape fără excepție, Sindicatului, rămas unica formă de asociere artistică recunoscută oficial. Arhivele păstrează puține răspunsuri prin comparație cu numărul de atunci al artiștilor din București, nu știm de ce numai 43 au fost convinși să răspundă. Deși nu avem nicio reprezentare cantitativă sigură asupra chestionarului și nu-l putem folosi, așadar, pentru o cercetare cantitativă standard¹⁴⁵, răspunsurile cuprind variante îndeajuns de diverse pentru a ne face o idee despre cunoștințele artiștilor și modul lor de exprimare. În plus, prin coroborarea cu alte cercetări, în parte, tot de arhivă, ele completează imaginea schimbărilor ce au avut loc în sistemul artistic după instaurarea regimului comunist.

În sistemul artistic, marile prefaceri au loc, cu precădere, în organizarea expozițiilor și în sistemul achizițiilor. Expoziția *Flacăra* din primăvară va fi dublată de Expoziția anuală de stat, eveniment expozițional încă și mai controlat, care avea să înlocuiască, de acum încolo, tradiționalul Salon. Împreună, cele două expoziții au avut rolul de a configura un tip de relații dintre artiști și stat în care acesta din urmă devine unic patron și cumpărător, monopolizând, totodată, expozițiile și sociabilitatea artistică. În acest context, chestionarul este cu atât mai interesant, cu cât el vine în ajunul Expoziției anuale ca un soi de probă teoretică înainte de cea practică.

Forma discursivă diferă de standardizarea textelor oficiale, precum și de retorica anilor 1950, de limbajul codificat, osificat în care se pătrunde cu dificultate dincolo de formulele propagandei. Chiar și atunci când artiștii vorbeau (țineau discursuri, scriau articole), vocea auctorială era absentă, iar discursul lor nu făcea decât să reia clișeele despre necesitatea angajamentului ideologic al artei, despre cunoașterea realității contemporane, misiunea fundamentală a artistului, despre lupta împotriva formalismului etc., așa cum a fost exemplificat prin discursul lui Boris Caragea. Dacă trecem răspunsurile din 1948 prin grila de identificare a limbajului de lemn propusă de Françoise Thom¹⁴⁶, vom obține un rezultat, mai degrabă, ambiguu. Chiar dacă întâlnim anumite structuri sintactice sau lexicale specifice, impresia generală este că acestea provin din „bibliografie”, din ceea ce au învățat sau li s-a predat artiștilor și că există anumite falii între emițător și discurs. Spre deosebire de perioada anilor 1950, chestionarul relevă un limbaj în curs de formare, nedevenit încă limbă de lemn, un discurs bazat pe noțiuni în curs de asimilare, articulate, uneori, artificial, fără logică sau, în multe cazuri și, poate, fără voia autorilor, legate discontinuu de cultura intelectuală individuală. Fără îndoială, artiștii știau ce se așteaptă de

¹⁴⁵ SANIC, Fond SAF, 57. Chiar dacă am accepta că nu au fost mai multe, ne confruntăm cu o altă necunoscută și anume, numărul membrilor SAF în 1948. Pentru orientare, se poate face următorul calcul: Dacă e să dăm crezare unui document din august 1948 (SANIC, Fond CC al PCR, Secția de agitație și propagandă, 9/48, f. 219), „prelucrarea” artiștilor putea să adune și 100 de persoane. Cunoaștem, de asemenea, numărul membrilor UAP din 1950 (181 membri plini și 130 stagieri) și, presupunând că numărul a fost cel puțin egal sau mai mic, ar rezulta că doar aproximativ 20% au răspuns la chestionar.

¹⁴⁶ Françoise Thom, *op. cit.*, pp. 41-80.

la ei și s-au conformat, însă controlul discursului se dovedește a fi fost mult mai lax decât am fi tentați astăzi să credem. Chiar dacă textele redactate de artiști au multe similarități, trădând aceleași surse, ele rămân fundamental diferite, lăsând să se audă și vocea individuală. „Abaterea” de la limba de lemn care contrazice așteptările pe care le avem, retrospectiv, de la un discurs despre realismul socialist nu exclude corectitudinea răspunsurilor și asimilarea minimală (mai elaborată sau nu, în funcție de caz) a teoriei generale a realismului socialist. Se resimte, în majoritatea cazurilor, un soi de precauție sau neasumare, care e, totodată, dublată de o delocalizare a realităților desemnate (de exemplu, „poporul”, „cei ce muncesc”, „transformările socialiste” par, de multe ori, fără rădăcini în timp sau spațiu și nicidecum realități în slujba cărora artistul trebuie să se pună). Totuși, s-ar putea spune că „școala de cadre” fusese eficientă în, pentru a folosi o sintagmă a epocii, „ridicarea nivelului ideologic” al artiștilor.

Privit din aceste perspective, chestionarul despre realismul socialist din 1948 înregistrează o fază de tranziție a imbricatei relații dintre limbajul verbal și cel vizual instaurată odată cu realismul socialist, fază care permite observarea modalităților de constituire și a mecanismelor lui de funcționare.

Respondenții chestionarului de la care pleacă acest capitol sunt artiști de toate generațiile și de toate categoriile – artiști formați la cumpăna dintre secole, cu experiență și renume acumulate în perioada interbelică, artiști recunoscuți în epocă, dar pierduți din vedere de istoriografia ulterioară (mulți dintre ei lăsând prea puține urme), artiști formați între cele două războaie și, într-o mai mică măsură, artiști foarte tineri. Trebuie însă spus că artiștii care dețineau funcțiile de vârf în Ministerul Artelor (Lucian Grigorescu, Maximilian Schulman) sau în SAF, în cadrul căruia acțiunea de interogare a artiștilor pare să fi avut loc (președintele M. H. Maxy și alți artiști din prima linie precum Boris Caragea, Zoe Băicoianu, Iosif Cova sau Alexandru Ciucurencu), nu se regăsesc în colecție. Nici artiști mai tineri a căror carieră fulminantă începea chiar în acea perioadă precum Ștefan Szönyi sau Titina Călugăru (viitori premianți la Expoziția anuală de stat deschisă în decembrie 1948). Singurii artiști implicați în conducerea SAF care au dat curs chestionarului au fost sculptorii Mac Constantinescu și Ion Jiga. Alți artiști notorii, unii cu situații problematice sau neclarificate, dau unele dintre cele mai interesante răspunsuri: Adam Bălțatu, Oscar Han (epurat din SAF în 1945 și revenit), Samuel Mützner, Ion Jalea (fost președinte al Corpului Artiștilor Plastici, organizație înființată de Ministerul Culturii în timpul Războiului pentru a lua locul Sindicatului), Dumitru Ghiață, Eugen Ciucă. Se alătură acestora numele unor tineri ce vor deveni notorii precum Brăduț Covaliu, Eugen Popa, Tia Peltz și aproape necunocșii Veturia Sonea, Elena Anton sau Ion Pană.

Iată întrebările chestionarului:

1. Cum înțelegeți realismul socialist în plastică?
2. Care ar fi mijlocul cel mai eficace de a elimina formalismul?
3. Ce rol are romantismul în realismul socialist și cum definiți acest romantism?
4. Care ar fi după dvs. subiectele realismului socialist?
5. Ce tehnică ar fi mai potrivită pentru obținerea realismului socialist?
6. Ce diferență constatați între realismul socialist și realismul burghez?

Am selectat pentru fiecare întrebare răspunsuri cât mai diverse care să surprindă pluralitatea vocilor și atitudinilor artiștilor, dar cu interes sporit față de artiștii formați în epoca antebelică, urmărind felul în care au păstrat sau înțeles anumite concepte sau semnificații din perspectiva teoriei de artă interbelice.

La prima întrebare, care cerea o definiție a realismului socialist, cei mai mulți artiști rețin doar noțiunea de realitate ce trebuie să ghideze arta, o noțiune pe care o leagă de sinceritate, adevăr, uneori, de cunoaștere și de observarea naturii. Astfel de caracteristici ale artei erau familiare artiștilor dintr-un alt context și cu alte rezultate vizuale și nu erau neapărat legate de realism în sens strict. Sinceritatea în fața naturii sau observarea ei făceau parte din discuțiile asupra modernității în filiația picturii lui Paul Cézanne, una din modelele cele mai importante pentru arta românească interbelică. Răspunsuri ca ale lui Ghiață, Mützner și Han definesc realismul socialist pornind de aici:

DUMITRU GHIAȚĂ: Orice operă de artă plastică trebuie concepută după o idee, această idee să conțină un adevăr social progresist care reflectează transformările revoluționare pe care le trăim.

SAMUEL MÜTZNER: Realismul socialist este realitatea vieții, expresia adevărului, este înțelegerea și dragostea față de natură în toată măreția ei, este psihologia omului cu tot ce are mai caracteristic, mai uman, mai nobil sau ... mai josnic.

OSCAR HAN: Un realist se situează în natură și în viața socială ca un observator al realității, cu sinceritate obiectivă urmărind adevărul în concretul lui științific.

Cam din aceeași generație cu cei de mai sus, sculptorul Ion Dimitriu Bârlad pare a suprapune vechea idee a artei naționale, conform căreia există o corespondență între istoria, geografia, obiceiurile unui popor și arta sa, îndemnului contemporan de a face o artă care să reflecte realitatea prezentă și patriotismul:

Din momentul în care socialismul intenționează o nouă ordine în viața unui popor sau a unei uniuni de popoare, nouile aspecte ale acestei vieți trebuie să se reflecte neapărat și în arta respectivă, pentru că arta unui popor nu trebuie să fie altceva decât imaginea cea mai perfectă a vieții sale, privită din toate punctele de vedere și prezentată sub toate aspectele. Odată ce mentalitățile învechite, cu caracter aristocratic sau burghez, dispar pentru totdeauna dintr-o țară este firesc ca odată să dispară și prezența acestor mentalități din arta țării respective. Astfel, orice reformă socialistă trebuie să-și aibă neapărat corespondentul imediat în creația artistică respectivă, căci numai astfel se poate stabili o corespondență de situații pozitive și rodnice.

Alți artiști propun o definiție a realismului socialist prin indicarea funcției lui militante, democratice și educative, metodă ce se întâlnea și în textele oficiale care trasau clar misiunea artei și a artistului. În unele cazuri (Ana Vogel, Despina Ghinokastră), el este identificat cu tematica



4.4. Oscar Han în atelier, fototeca MNAC

muncitorească ce denota nu numai o asimilare a unor modele, ci și o atitudine pragmatică. În decursul anului 1948, prima preocupare a sistemului artistic în curs de centralizare a fost reorientarea tematică a artei, fapt ușor de constatat dacă citim cataloagele expozițiilor colective oficiale, amânând discuțiile legate de stil, de mijloacele plastice adecvate sau de diversificarea tematică. Importanța alocată tematicii încheie, pe post de concluzie, și curiosul răspuns al lui Eugen Ciucă, în care avem de-a face cu un manifest artistic în sensul cel mai pur ce utilizează retorica manifestului de avangardă și dă textului un aspect grafic ce contribuie la semnificația sa. Prin acest manifest care nu a intrat niciodată în circuite oficiale, artistul construiește un fel de răspuns total la chestionar, găsind naturii militante a realismului socialist un echivalent textual:

Astfel, R.S. în Plastică se realizează prin prezența OMULUI în manifestările de toate zilele, cu alte cuvinte este ESENȚA IDEII / socialism /, a LUPTEI și a SUCCESULUI REVOLUȚIONARISMULUI SOCIALIST-COMUNIST, prezentat simplu, cu miez, așa cum se află în natură.

Realismul socialist în plastică:

NU ELIMINĂ valoarea plastică câștigată /culoare, tehnică etc./

NU OBLIGĂ nici un anumit mod de exprimare

NU CERE un special fel de tratare tehnică,

DAR CERE:

imagini în care prezența ASPECTULUI SOCIALIST a temei să fie rezolvată cu cât mai multe calități plastice.

Spiritul militant și imaginea artistului luptător animă și răspunsul necunoscutei Veturia Sonea, al cărei text juxtapune toate conceptele utilizate de discursul oficial, de la misiunea artei de a „reda realitatea” la necesitatea „conținutului ideologic” și acțiunea de „transformare a lumii”. Începutul răspunsului ei trădează, dincolo de intenția autoarei de a critica lipsa de receptivitate a unor artiști la realismul socialist, o atmosferă, pe de-o parte, plină de confuzie, pe de altă parte, rezistentă la schimbare:

De nenumărate ori, în plenarele plasticilor, s-a definit noțiunea REALISM SOCIALIST și s-a arătat rolul său, dar tot de atâtea ori, la discuții, se găseau unii care ori nu vroiau, ori nefiind pregătiți ideologic, nu puteau înțelege în deajuns unde și cum să-l aplice. Astfel se explică cum încă și azi acest subiect e la ordinea zilei, fiindcă, în cele din urmă, trebuie să ajungă fiecare artist să servească prin mijloace plastice cauza zilei de azi.

C H E S T I O N A R P L A S T I C

NO 1.

1. Ce înțelegeți prin realism socialist în plastică.
 Redarea unei forme conform naturii, dar care cuprinde un conținut socialist.
 Pentru a pricepe orice formulă dată întrebări de mai sus trebuie în prealabil cunoscut ce înseamnă socialism-Comunism, tot ceace ne învață Lenin-Stalin. și Marx.
 În lumina aceasta realismul socialist se află pretutindeni, artistului revenându-i sarcina de a-și alege tema.

Astfel, R.S. în Plastică ~~xxxxxxxxxxxx~~ se ~~realizează~~ prin prezenta OMULUI în manifestările de toate zilele, cu alte cuvinte este ESSENȚA IDEII /socialism/, a LUPTEI, și a SUCCESULUI REVOLUȚIONARISMULUI SOCIALIST-COMUNIST, prezentat simplu, cu miez, așa cum se află în natură.

Realismul socialist în plastică :

NU ELIMINA valoarea plastică câștigată/coloare, tehnică etc./
 Nu OBLIGĂ nici un anumit mod de exprimare
 NU CERE un special fel de tratare tehnică,

DAR CERE :

imagini în care prezenta ASPECTULUI SOCIALIST a temei să fie rezolvată cu cât mai multe calități plastice.

2. Care ar fi mijlocul cel mai eficace de a elimina formalismul.?

Cunoașterea temeinică a doctrinei Marxiste-Leniniste.

3. Ce rol are ROMANTISMUL în realismul socialist și cum definiți acest romantism ?.

Realismul socialist, fără romantismul revoluționar este ~~lăsat~~ ^{lăsat} de avant, ar fi sec, și ~~xxxxx~~ ^{lucrări} deaceia unele cărora le lipsește acest ROMANTISM par realiste, sau copii după natură.

Romantismul revoluționar este leit-motivul ce dă căldură, culoare /eternitate / lucrărilor plastice. El reprezintă curajul artiștilor de a căuta OMUL NOU al vieții de mâine, reșcit din frământările luptei de clasă.

4. Care ar fi după Dvatră subiect realism socialist.

OMUL și manifestările de în întreaga sa viață.

-36-

5. Ce tehnică ar fi mai potrivită pentru obținerea realismului socialist.

Dacă prin tehnică înțelegem metodele de lucru/mesteșuguri / caracteristice fiecărei ramuri din domeniul plastic, atunci, TEHNICA POTRIVITĂ este TOCMAI cunoașterea tehnică a materialelor și a uneltelor și în special a mănufacturilor lor.

NU tehnica conditionează obținerea SUCCESULUI unui subiect, după cum nici Gramatica nu determină valoarea unei POEZII.

6. Ce diferență constatați între Realismul socialist și realismul burghez .

Realismul Socialist susține și valorifică efortul clasei muncitoare, pe când realismul burghez servește interesele de clasă ale burgheziei imperialiste.

sculptor Eugen Ciuca

A doua întrebare reprezintă pandantul celei dintâi, deoarece realismul socialist și formalismul se defineau reciproc, fiecare fiind negația celuilalt. Niciuna dintre aceste noțiuni nu a avut, în decursul perioadei în care funcționau activ în sistemul artistic și, mai ales, la nivelul practicii artistice, delimitări fixe, însă dualitatea nu se va rupe niciodată. Niciuna dintre noțiuni nu era clar definită în epocă. În orice caz, formalismul aparține, în egală măsură, trecutului (burghez) și prezentului. El îl îndeamnă pe artist la o permanentă luptă cu sine, la o purificare continuă de eventualele reziduuri ale trecutului, ale artei burgheze, ale oprimării etc. Formalismul rămâne „dușmanul din interiorul” artei, repetă mai multe dintre articolele sau discursurile vremii, accesibile artiștilor în presă sau cataloage de expoziție. Pe de altă parte, atitudinea generală față de formalism rămânea una echivocă, deoarece regimul inițiasse, de mai mulți ani, o campanie de atragere a artiștilor de prestigiu și de aceea nu le sancționase decât parțial formulările artistice (moderniste). Chestionarul arată că, în acel moment, receptivitatea artiștilor s-a dovedit opacă la această noțiune-cheie a realismului socialist. Motivele țineau și de anumite configurații și poziționări ale scenei interbelice care permiteau o distanțare de ceea ce era, deocamdată, nominalizat drept formalism. Discursul epocii nominaliza, sub umbrela formalismului, cu precădere, artiști sau curente precum Pablo Picasso, Salvador Dali, artiști abstracți care nu erau deloc agreeți nici în perioada interbelică. Poziția avangardei locale fusese și ea marginală prin comparație cu Noul clasicism sau (post)impresionismul. Critica avangardei, prezentă în textele despre realismul socialist, reactiva și continua dezacorduri anterioare și, chiar în cazurile în care impresionismul sau postimpresionismul erau incluse în aceeași categorie a artei formaliste, celor mai mulți artiști le va fi fost imposibil să se recunoască în trăsăturile acesteia: antirealism, iraționalitate, antiumanism, individualism etc.¹⁴⁷. Spre exemplu, Adam Bălțatu, pictor de factură impresionistă al cărui model declarat era Nicolae Grigorescu, desemnează drept formaliste direcții cu care arta lui nu avea de-a face:

Studiind toate acestea [natura și stările sufletești] și căutând a le exprima prin linii, culori și forme, artistul nu va mai fi tentat de a jongla cu linii și forme eșite din dorința de a epata cu reprezentări care nu au nici o înrudire cu marea artă, ci sunt pure invenții mintale, algebră sau geometrie plastică, lucruri în esență seci. Picasso, Braque etc. și o parte a operei lui Cézanne. În rezumat, lucruri fără conținut. În reprezentarea naturii nu înțeleg să se meargă până la naturalism care denotă o lene a ochiului și a rațiunii privind natura.

Așezarea avangardelor și naturalismului sub aceeași specie a formalismului reia discursul oficial contemporan, însă și un discurs interbelic local. Pe de-o parte, defectele pe care Bălțatu le atribuie avangardelor nu urmează, de fapt, formula livrată de discursul realismului socialist, din care am enumerat câteva elemente mai sus, ci concepții cristalizate într-un context politic și cultural total

¹⁴⁷ Aceste trăsături sunt menționate de publicații precum A.I. Sobolev, *op. cit.*, pp. 33-36 sau V. Kemenov, *Decadența artei burgheze*, București, Ed. Ziarului Scânteia, 1948, *passim*.

diferit¹⁴⁸. Pe de altă parte, interbelicii care se delimitau de strategiile avangardei se delimitau, în egală măsură, și de naturalism, considerate două extreme ale opțiunilor artistice. Nu e de mirare că naturalismul reapare în discuție și la un alt artist care se folosește de el la întrebarea privitoare la realismul socialist. Șirato scrisese împotriva naturalismului considerându-l o „atitudine pasivă în fața naturii” și o lipsă de sentiment a pictorului în fața vizibilului, trădarea acestuia de intelect¹⁴⁹. Dacă, la Bălțatu, formularea este mai aproape de ceea ce scria Șirato, Mac Constantinescu și-a schimbat referințele, aducând citate explicative clasice în teoria realismului socialist:

Realismul socialist în plastică trebuie să fie activ, dinamic, concentrat, dedicat omenirii muncitoare în care se integrează și din care porcede. În nici un caz realismul socialist în artă nu trebuie confundat cu „naturalismul”, care duce la diluări fotografice, la detalii neesențiale, deci la inexpressivitate. Gorki scrie: „Nu putem prăji găina cu pene cu tot. ... trebuie să învățăm să smulgem penele neesențiale ale faptului, trebuie să știm să extragem sensul dintr-un fapt real”.

Ulterior, acuzele de naturalism pronunțate de instanțele oficiale vor fi mai blânde decât cele de formalism deoarece acesta din urmă era mai explicit asociat artei occidentale. În definirea în termeni stilistici ai realismului socialist, antagonismul realism – naturalism va face o carieră lungă cu origini în epocă și cu prelungiri până în prezent, dar într-un sens în care realismul socialist este întors împotriva lui însuși, fiind definit depreciativ ca naturalism. Un exemplu elocvent de dublă privire asupra realismului socialist se regăsește chiar în discuțiile ședinței comentate mai jos în care Nutzi Acontz este categorisită, de către artiștii prezenți, drept formalistă nereformabilă, pe când ea pune ceea ce fac ei sub specia naturalismului¹⁵⁰. Yvonne Hasan descrie, astăzi, realismul socialist drept naturalism și recunoaște că era apreciat în anii 1950. Din amintirile ei, se subînțelege că exista posibilitatea de a-l eluda și dă exemplul personal. Iar, despre Ștefan Szönyi, unul dintre cei mai apreciați artiști din anii 1950, spune că avea „un desen foarte bun realist, dar nu naturalist”¹⁵¹. La fel, Vasile Dobrian scrie în memoriile sale: „Avântul naturalismului a făcut ravagii și prin muzee. Opere semnate de Luchian, Tonitza, Petrașcu, Steriadi, Ressu și alții, puse sub eticheta formalismului, au suferit o lungă perioadă de timp ostracizarea în rafturile depozitelor”¹⁵². În ciuda insistenței realismului socialist asupra interdependenței dintre conținut și

¹⁴⁸ Pentru o critică elaborată a avangardei în care se regăsește ideea că e lipsită de substanță și excesiv de intelectualizată, a se vedea, spre exemplu, O.W. Cisek, „Expoziția internațională a revistei Contimporanul”, în *Gândirea*, 15.01.1925, p.218-220 sau Cezar Petrescu, „Copacul din asfalt”, în *Gândirea*, 15.05.1925, p. 1-7..

¹⁴⁹Francisc Șirato, „Arta în conformitate cu natura”, în *Încercări critice*, București, Meridiane, 1967, p. 63-65. Exemplele lui de naturalism erau Nicolae Grant, Ludovic Basarab și Costin Petrescu. În contrast cu acesta, realismul înseamnă „revelație grandioasă în fața naturii” precum la Ressu. De asemenea, „o dragoste creatoare îl face să refacă pe pânză cu justete și echilibru aspectele diverse ale naturii”.

¹⁵⁰ SANIC, Fond UAP, 13/1950, f. 1.

¹⁵¹ Interviu cu Yvonne Hasan, 10. 12. 2014.

¹⁵² V. Dobrian, *op. cit.*, p. 105.

formă, mulți artiști continuau să prețuiască, în primul rând, aspectele formale ale operei în conformitate cu teoriile și practica modernistă a criticii de artă locale¹⁵³.

Așadar, majoritatea artiștilor locali nu se simțeau vizați de critica formalismului, iar răspunsurile lor arată că, de cele mai multe ori, îl echivalau cu superficialitatea meșteșugului. De aceea, multe texte propun combaterea formalismului prin studiu (Eugen Popa), cu precădere al desenului (deziderat scolastic, de academie), sinceritate, apropiere de model (Brăduț Covaliu) și chiar prin intermediul imaginației (Marius Copan). Singur, mai teoreticul Mac Constantinescu propune „combativitatea critică”, dând astfel formalismului și o semnificație de conținut și nu numai una formală.

Întrebarea cu privire la rolul pe care este chemat să-l joace romantismul în cadrul realismului socialist avea un unic răspuns prescris, pe care cei mai mulți artiști îl și dau. „Romantismul revoluționar” și menirea sa de a insufla artei capacitatea de a face vizibil viitorul își avea originea în discursul lui Andrei Jdanov pomenit anterior și constituie unul dintre citatele celebre despre realismul socialist, ce va fi repetat, până la sașietate, în tot felul de contexte, cu sau fără citarea sursei. Artiștii fac cunoștință cu el prin intermediar, din articole precum cel al lui Nicolae Moraru discutat anterior, și este posibil să fi cunoscut sintagma „romantismul revoluționar” fără să-i fi cunoscut și autorul. În întregul chestionar, referințele sunt rare (teoria realismului socialist oscila între prestigiul liderilor și caracterul universal, exprimat impersonal), iar Jdanov e pomenit o singură dată de către foarte puțin cunoscuta pictoriță Elena Anton. Fără îndoială, „realismul revoluționar” nu constituia, pentru artiștii români din momentul 1948, mai mult decât o sintagmă ușor de reținut, ceea ce explică răspunsurile foarte similare, care, dincolo de caracterul militant, mai ajusta, poate, cerințele realismului. Îl menționez, din nou, pe Mac Constantinescu care, fără a repeta clișeul, dă romantismului un înțeles mai general:

Romantismul nostru este „flacăra” veșnic trează din conștiința poporului muncitor în drumul său către progres.

Totuși, în unele cazuri, transpare, pornind de la necunoașterea toposului „romantismului revoluționar” și a geamănului său malefic „romantismul reacționar”, o încercare de adaptare a cunoștințelor generale de istoria artei la întrebarea chestionarului. Bazându-se pe opoziția tradițională dintre realism și romantism, câțiva artiști deduc că cele două nu pot conviețui:

¹⁵³ Merită menționat că tensiunile între realism și naturalism se regăsesc în URSS în anii 1930, în momentul formulării realismului socialist. Spre exemplu, Alexandr Deineka, artist angajat, de extracție modernistă, îl acuza de naturalism pe pictorul Arkadi Plastov, cel care, în următoarea perioadă, va fi unul dintre cei mai celebrați realiști socialiști. A se vedea: C. Kiaer, *Was Socialist Realism...*, p. 335.

ION JALEA: Romantismul micșorează realismul artei realismului socialist. El predispune la o artă utopică și la o artă ireală și lipsită [de] o expresie a vieții ce trebuie trăită luptând.

ELENA PESCARU: Romantismul nu are nici un rol în arta realist-socialistă, întrucât romantismul este opus realității.

Tot la această întrebare, iese la iveală mai vechea legătură între romantism și cultivarea caracterului național, care se suprapune întâmplător, dar la nivel superficial, cu arta „națională în formă”. Ea aparține tot lui Ion Dimitriu Bârlad care propusese, și la alte întrebări, o cheie de interpretare similară:

Dând aripi de existență sentimentului, obiceiului, tradiției și creației naționale și atacând din plin caracterul autohton al diferitelor populații, romantismul poate apare ca element de creație în legătură cu prezentarea cât mai perfectă, în artă, a caracteristicilor acestora.

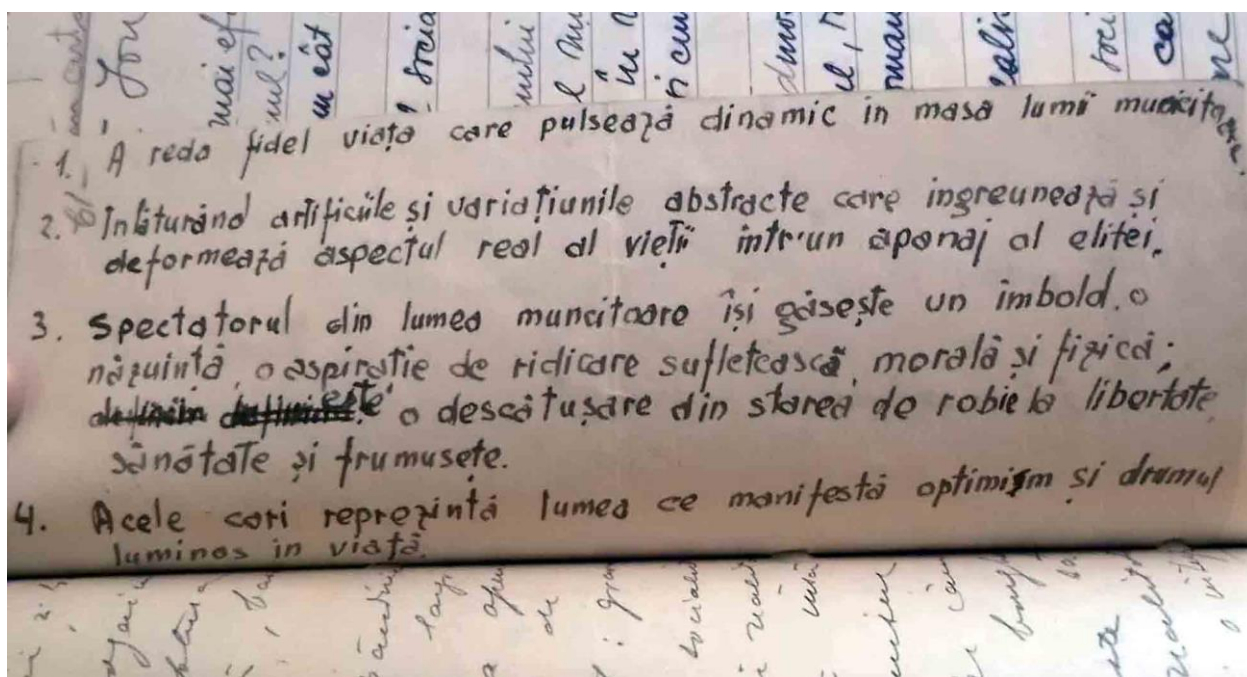
Întrucât mulți dintre respondenți considerau că tematica legată de muncă definea realismul socialist în modul cel mai adecvat, felul în care artiștii atacă cea de-a patra întrebare, referitoare tocmai la tematică, este destul de uniform și succint. Subiectele realismului socialist sunt „realitatea cea nouă” (Eugen Popa) sau, pur și simplu, viața și activitatea muncitorimii (în sensul de proletariat). Uniformitatea răspunsurilor atestă faptul că artiștii înțeleseseră ce se așteaptă de la practica lor artistică și anume, într-o primă etapă, reorientarea tematicii către teme care să intre în acord cu discursul oficial, iar cel mai simplu de obținut erau tocmai aceste scene de muncă. Unele răspunsuri împrumută retorica oficială precum cel al Benedictinei Papadopol, aparte deoarece este singura care introduce statul în ecuația realismului socialist:

Subiecte în legătură cu prefacerile sociale în toate ramurile de activitate în noua ordine socială pe care Partidul Muncitoresc Român și întreaga lume muncitoare caută s-o statornicească în noua Republică Populară Română.

Dacă, după 1950, adică după înființarea Uniunii Artiștilor Plastici, s-au păstrat liste oficiale cu teme propuse artiștilor, mai ales în vederea pregătirii expozițiilor colective anuale, în momentul de față, transmiterea era, probabil, orală sau prin gazetele de perete, mijloace importante de informare și despre care știm că existau și la SAF. Adam Bălțatu a notat o astfel de listă în răspunsul lui la această a patra întrebare:

Lista poate fi nesfârșită. Construcții de drumuri, electrificări la sate, îndiguiri. Excursii muncitorești. Agricultură mecanizată. Subiecte din fabrici. Viața de familie a muncitorilor. Scene din viața artiștilor. Scene din trecutul de luptă a muncitorimii. Cred că nu este de disprețuit peisagiul grandios, de viziune largă a țării noastre.

Întrebarea următoare, despre tehnica adecvată realismului socialist, reprezintă, pentru practica artistică, o problemă la fel de stringentă ca cea legată de subiect, dar răspunsurile sunt departe de a fi unanime, ceea ce arată, în fapt, că fusese o temă neglijată și lăsată, cumva, în suspensie, după cum rezultă și din celelalte texte discutate aici, mai ales din „Cum să pictăm” al lui Maxy. Nici ulterior nu va constitui o temă abordată direct, însă privilegierea (prin premii, plată, comandă) a anumitor genuri, tehnici, dimensiuni va asocia realismul socialist, de pildă, picturii în ulei sau monumentelor sculpturale de bronz. Astfel, cea mai răspândită idee printre artiștii chestionați este că toate tehnicile pot sluji realismului socialist, că ele pot rămâne la latitudinea artistului.



Să fi fost o chestiune de opțiune personală sau îndrumarea să fi preferat o introducere graduală a modelelor?

Artistul conștient va căuta să realizeze o creație realist socialistă, va căuta să utilizeze mijloacele cele mai perfecte spre a-și realiza ideea fără a-i fi frică de a fi acuzat de „clasicism” sau „academism”, întrucât el știe că tocmai cei ce își zic „novatori” sau „revoluționari” cu ori ce preț sunt expresiile decadentismului burghez.

Să ne amintim de operele unor pictori ca Repin, Vâznetov sau Suricov e o pildă și un îndemn.

La mijloacele formale se referă, în parte, și Oscar Han, însă în spiritul clasicismului modern, ce era specific sculpturii sale și unei întregi direcții a artei românești interbelice. El alege o cale de mijloc, configurată de preocupări pentru concret, obiectivitate, adevăr, ce valorifica încă teorii ca cele ale lui Șirato și O. W. Cisek, de care Han și tot Grupul celor 4 fusese iremediabil legat. În acest răspuns, Han pare a vorbi exclusiv despre sine:

Dacă prin tehnică se înțelege meșteșug, adică mijlocul de exprimare, adică mijlocul de realizare prin volum, formă, linie, culoare, tehnica cea mai potrivită este aceea care prin aceste mijloace urmărește concretul plastic, cu obiectivitate respectuoasă față de adevărul științific, fără să intre în exagerările pe care sentimentul romantic se sprijină în transfigurarea formei sau în spiritul clasic care abstractizează forma sau al impresionismului care pulverizează forma.

Un răspuns neobișnuit în acest context în care artiștii mai degrabă ocolesc problema tehnicii, dă graficiană Beca Rind care subordonează tehnica (înțeleasă ca domeniu artistic) misiunii realismului socialist de a educa masele și, de aceea, el este definit ca artă publică (monumente, panouri decorative) sau artă reproductibilă (ilustrații). Într-adevăr, toate acestea vor juca un rol major în strategiile de propagandă, poate, chiar mai mult decât producțiile artistice destinate expozițiilor sau muzeelor:

Realismul socialist e prin esență sa o artă pentru mase; de aceea tehnica în care urmează să fie lucrările plastice trebuie să fie cea mai adecvată pătrunderii lor în masele cele mai largi. Cele mai indicate pentru aceasta ar fi: fresca, panoul decorativ, pictura de proporții, ilustrația la cărți și reviste și statuarea monumentală.

Pictorul Raul Lebel acordă acestei întrebări cea mai mare atenție din tot chestionarul, luând literal pretenția la adevăr, la un adevăr științific, a imaginii realist socialiste. Așadar, propune nici mai mult, nici mai puțin, experimente de laborator care să asiste dezvoltarea unei tehnici cu adevărat științifice:

În câteva cuvinte: orice tehnică ar fi bună cu condiția să fie o tehnică științifică, în sensul pe care acest din urmă cuvânt îl are astăzi. Dacă am avea curajul să ne facem o autocritică sinceră, am recunoaște că pictura nu se bazează pe nici o tehnică științifică, ci numai pe un substrat de tehnică empirică. ...

De aceea ar fi necesar să se înființeze un laborator de optică fizico-logică spre a se putea înțelege de către pictori ce este lumina, care este raportul ei și față de culoare și de valoare și cum sunt toate acestea percepute de creier, căci numai din această înțelegere poate reeși pentru toți senzația de armonie și de frumos.

Diferențele dintre realismul socialist și realismul burghez, cerute de ultima întrebare, vizează exact aceeași zonă conceptuală ca și cea aferentă primelor două întrebări, legate de perechea realism socialist–formalism. În general, răspunsurile gravitează iar în jurul tematicii, iar opoziția dintre cele două constă în reprezentarea sau absența ei, în cazul realismului burghez, a clasei muncitoare. Termenii opoziției nu sunt, aproape niciodată, duri sau combativi, iar, uneori, opoziția e complet dezideologizată precum static–dinamic (Adam Bălțatu, Ion Dem.Demetrescu), constructiv–distructiv (Despina Ghinokastră). Mai problematică este chiar noțiunea de realism și ce artiști din trecut pot fi înscrși sub umbrela ei. Oscar Han exclude realismul din artă, ceea ce ridică, în subsidiar, îndoieli cu privire la existența realismului socialist însuși:

În plastică unii artiști au creat sporadic lucrări cu caracter realist. Cred că această problemă are un câmp mai vast de cercetat în literatură, unde s-au creat opere burghezo-realiste.

Pe de altă parte, Samuel Mützner selectează aici artiști „burghezi” cu formule artistice diferite, de la „realismul” secolului al XVII-lea până la impresionismul celui de-al XIX-lea, pe care nu îi dă totuși la o parte, ci îi include între posibile modele pentru contemporaneitate. La el, opoziția se transformă, mai degrabă, în continuitate, o ambiguitate pe care și discursul oficial o întreține: realismul socialist era prezentat ca o concepție nouă despre artă, radicală și diferită, dar care își caută totuși legitimitatea într-o genealogie (cum este cea a realiștilor ruși din secolul al XIX-lea):

Artiștii realiști burghezi ca Franz Hals, Vermeer, Chardin, Courbet sau Renoir și Monet (pentru realitatea luminei) și alții ne-au lăsat o pictură de ordinul cel mai înalt, totuși lipsită de avântul care conduce omenirea spre idealul înalt de dreptate, omenie și adevăr spre care tinde toată omenirea muncitoare.

Este, deci, a noastră menire să ducem stindardul frumosului mai departe pe drumul luminos al Realismului Socialist.

Ceea ce scrie Mac Constantinescu în dreptul acestei ultime întrebări merită menționat din cel puțin două puncte de vedere. Răspunsul lui constă în simpla transcriere a unui citat din Sobolev, adică înlocuiește exprimarea individuală cu textul oficial, cu citatul de autoritate:

A.I.Sobolev în „Teoria Leninistă a reflectării și Arta” scrie: „... artiștii trecutului nu au fost în stare să dea un program pozitiv, să arate prin mijloacele artei calea reală care să ducă la crearea societății socialiste noi. Aceasta e în stare să o facă numai realismul socialist, care are ca bază teoretică singura concepție științifică asupra lumii, filosofia marxist-leninistă”.

Citarea lui Sobolev și a lucrării sale traduse în același an în limba română¹⁵⁴ indică sursele recomandate și accesibile artiștilor. Chestionarul ar fi putut fi completat aproape în integralitate, pornind de la lectura acestei mici cărți. Dacă se pot recunoaște unele idei, autorul nu este citat (cu excepția lui Mac Constantinescu) și putem bănuși că nu lectura a fost calea de informare, ci o formă intermediară, probabil orală. În afară de Sobolev, o altă publicație tradusă spre educarea artiștilor, *Decadența artei burgheze* a lui Vladimir Kemenov,¹⁵⁵ pare să fi fost receptată prea puțin, deoarece combativitatea ei nu este preluată de răspunsuri, așa cum dovedește mai ales atitudinea față de ultima întrebare. Pentru aceasta, cartea, în integralitatea ei, constituia un răspuns. Faptul că răspunsurile se bazează mai puțin pe lecturi cât pe prelegeri ținea de concepția asupra „îndrumării”, „ridicării ideologice” sau „prelucrării” eminamente colectivă și ancorată în mai multe tipuri de practici instituționale.

Chestionarul însuși trebuie înțeles din perspectiva unei practici și funcțiuni instituționale. În colaborare cu USASZ, cu Ministerul și cu Secția de agitație și propagandă, ofensiva colectivizării artiștilor a fost îmbogățită, în 1948, cu noi strategii, din care educația ideologică a artiștilor era una importantă. Dacă, până atunci, relația dintre regim și artiști fusese mai precaută, odată cu instalarea integrală a puterii comuniste, lucrurile se schimbă. În acest context, chestionarul reprezintă încheierea unei prime etape de reorientare a artei către realismul socialist. La începutul anului, sistemul educațional abia se pune la punct și sarcina părea dificilă, după cum spune Nicolae Moraru într-o ședință a Secției de agitație și propagandă:

Dar nivelul în ce privește însușirea marxism-leninismului în artă este destul de jos... De aceea, cu toată ascuțimea se pune chestiunea de a realiza acel seminar de partid pt oamenii de artă. Nu o școală de cadre propriu-zis. Ceva mai larg, mai mobil. Trebuie multă atenție în munca de educare la artiști. Ca să se asigure mai multă vigilență ideologică și în același timp ca să se schimbe spiritul unor oameni de artă¹⁵⁶.

Dacă, la începutul anului, lucrurile stăteau astfel, până în luna august, același Nicolae Moraru declară rezultate mulțumitoare¹⁵⁷, care pot fi bănuite de optimism. Misiunea punerii în practică a

¹⁵⁴ A se vedea nota 147.

¹⁵⁵ A se vedea tot nota 147.

¹⁵⁶ SANIC, Fond CC al PCR, Secția de agitație și propagandă, 6/48, f. 24.

¹⁵⁷ SANIC, Fond CC al PCR, Secția de agitație și propagandă, 9/48, f. 219.

formulei școlii de cadre revine USASZ și, mai departe, SAF. Arhivele acestuia păstrează propuneri de plenare și conferințe, pe de-o parte, cu teme artistice ținute chiar de istorici de artă – Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Ionel Jianu¹⁵⁸ –, pe de altă parte, teme importate direct de la școala de cadre precum „istoria partidului bolșevic” sau „materialismul dialectic”¹⁵⁹. Ca și în cazul chestionarului, importat și el din sistemul învățământului de cadre, nu cunoaștem în ce măsură artiștii frecventau aceste reuniuni, cum le-au primit, dacă erau constrânși sau se puteau sustrage. Privind global chestionarul, care conține și multe răspunsuri superficiale sau total nepotrivite cu așteptările, tindem să credem că artiștilor li se cereau cunoștințe minime și/sau existau modalități de evitare a discursului ideologic. În orice caz, ca și ședințele sau conferințele, chestionarul reprezintă un exercițiu al colectivității, o strategie pedagogică în sine, dincolo de verificarea cunoștințelor. Ședințele de îndrumare, conferințele și plenarele vor deveni evenimente constante în viața artiștilor, însă, pe cât ne spun arhivele, chestionarul pare să fi rămas unic. Fără a fi subversiv – niciunul dintre artiști nu pare să fi avut această intenție – conținea exprimări sau opinii ce nu aveau nimic de-a face cu discursul oficial. Pentru noi, este prețios din mai multe puncte de vedere: întâi, arată procesul de constituire al limbii de lemn, dar, fiind o fază intermediară, aduce împreună mai multe tipuri de limbaje; apoi, aduce împreună mai multe concepții despre artă și indică cum s-a grefat realismul socialist în teorii locale interbelice.

ARTISTUL CRITICĂ

Chiar dacă exemplele anterioare au surprins variate formulări ale realismului socialist, precum și felul în care diverși artiști se raportau la ele și la practicile discursului în ansamblu, considerațiile cu privire la practica artistică propriu-zisă și, mai ales, la exemple concrete lipseau. Din ele, nu rezultă în ce fel aparatul conceptual folosit era utilizat în evaluarea unei lucrări care nu trecuse deja prin alte instanțe, care nu avea o autoritate prescrisă. Ce însemna reprezentarea realității? Care erau elementele recunoscutibile ale unei lucrări formaliste? Cum era obținută unitatea dintre formă și conținut? Dacă discursul nu părea să fi fost motiv de dispută între artiști, lucrările puteau să nu întrunească același consens, arătând că însușirea și repetarea conceptelor ascundeau înțelegeri plurale, adeseori, incomplete. Exemplul următor are de-a face cu practica artistică și evaluarea artei într-o situație în care artiștii sunt puși să-și verbalizeze criteriile. Artiștii trebuiau, adeseori, să joace rolul criticilor când participau la felurite comisii de selecție, pentru

¹⁵⁸ SANIC, Fond SAF, 23, f. 58: Radu Bogdan ”va trata despre elementele sociale din viață”; Ion Frunzetti, Modalitățile realismului; Ionel Jianu, Realismul în evoluția artelor plastice.

¹⁵⁹ SANIC, Fond SAF, 37, f. 11 v. Se propune ca temele să fie prezentate de diverși artiști și, apoi, dezbătute în grupe de discuții.

expoziții sau achiziții, dar, în urma lor, nu rămânea, de obicei, decât selecția ca atare. În acest caz, ședința la care participă Boris Caragea, Ligia Macovei, Gh. Labin, M.H. Maxy, Jules Perahim, Vasile Kazar, Eugen Popa, Gh. Șaru, P. Dumitrescu, Tiberiu Krausz, Ștefan Szőnyi, Maximilian Schulman, Dorio Lazăr și Ion Doru, artiști de toate specialitățile cu funcții în UAP, precede nu atât Expoziția anuală de stat din 1952, cât un raport cerut de o instanță superioară¹⁶⁰. Aceasta explică înregistrarea scrisă a discuțiilor despre care nu știm dacă au mai fost utilizate în scopul ce le declanșase, sau au fost suficiente în sine. Paperny sugerează că înregistrarea în scris surclasa, în importanță, rostirea, documentele devenind, astfel, depozitare ale adevărului¹⁶¹. Ca și alte documente destinate arhivării, și procesele-verbale, ca cel de față, trebuie să fi trecut printr-un proces de „editare”, însă gradul acestuia depindea de la caz la caz. În acest caz, editarea nu a ascuns neînțelegerile între artiști cu privire la cele câteva lucrări judecate și nici folosirea arbitrară a conceptelor. Chiar în forma fragmentară în care s-a păstrat, documentul poate fi relevant din mai multe unghiuri: pentru teatralitatea dezbaterilor și relațiile dintre actorii ei; pentru felul în care cei implicați internalizau și utilizau vocabularul realismului socialist. Trei din patru lucrări discutate erau acuzate de formalism fie global, fie numai prin vreun detaliu. Deși membrii Comisiei par să împărtășească aceeași terminologie și să urmeze același criteriu în selectarea lucrărilor, în dialogul dintre ei, se pot repera mai multe înțelesuri atribuite formalismului, care depind de artistul sau lucrarea supusă judecății. Acesta poate fi identificat în cel puțin trei ipostaze: una care ține de raportul cu realitatea și adevărul (formalismul era calificat drept abstract și fals), o alta, de natură politică, deoarece formalismul era rezultatul unei ideologii greșite, și o alta ce privea temele și mijloacele reprezentationale – o compoziție stângace, o perspectivă greșită, o anumită culoare sau gest puteau fi manifestări ale unor înclinații formaliste¹⁶². Formalismul este identificat de participanții la ședință în unele sau altele dintre elementele lucrărilor, de obicei, fiecare în ceva diferit. O a doua opțiune era naturalismul destinat lucrărilor cu valoare propagandistică mare, precum diverse scene ce glorificau perioada de ilegalitate a PCR. Prestigiul artistic, ca la Iser, asigurat de cariera sa interbelică, dar și de recenta specializare în portrete ale lui Gheorghiu-Dej, recunoașterea talentului, ca la Ciucurencu sau relațiile personale, ca la Mimi Șaraga-Maxy, ghidau sau îndulceau evaluarea. Distincțiile nu mai erau așa clare, putând exista talent în formalism și lipsuri în realism. Acest tip de ocazii și dezbateri a favorizat instaurarea modelelor și granițelor realismului socialist local în care discursul verbal funcționează disonant în raport cu imaginea și ele nu se mai întâlnesc decât la un nivel superficial. Nu se poate renunța la cuvânt în ciuda faptului că nu pare capabil să descrie ceea ce ochiul a ales sau, mai bine spus, nu pare capabil să descrie,

¹⁶⁰ SANIC, Fond UAP, Dosar 13/1950, f. 1-9 (Proces-verbal al ședinței de la Muzeul R.P.R. din 3 apr. 1952). Anexa 7.

¹⁶¹ V. Paperny, *op. cit.*, p. 197.

¹⁶² SANIC, Fond UAP, Dosar 13/1950, f. 1-9.

fără echivoc, ceea ce mai mulți ochi au văzut și selecționat. Este posibil ca reluarea persistentă, în discursul verbal, a perechii realism – formalism, ai cărei termeni erau definiți unul prin celălalt, să fi condus la un blocaj al instrumentelor critice reduse la minim.

Deoarece acest capitol a fost interesat mai mult de artiști și de felul în care ei au contribuit la instaurarea și menținerea unor componente discursive ale practicii artistice, nu a discutat deloc aportul criticii de artă profesioniste care a contribuit, și ea, în mare măsură, la perpetuarea unor formule discursive și a unor definiții ale realismului socialist. Totuși, exemplele au fost îndeajuns de variate pentru a urmări diverse faze ale constituirii discursului realismului socialist, precum și felurile lui funcțiuni. Într-un fel, discursul despre realismul socialist nu este despre el, nu este un metadiscurs, ci face parte integrantă din practicile lui, indiferent de „profesiunea de bază”. Așa cum au acceptat realismul socialist în practica artistică și instituțională, tot astfel artiștii au acceptat și discursul său și au activat, în interiorul lui, concepte pe care le cunoșteau anterior și care fuseseră forjate în cu totul alte circumstanțe.

EXPUNERE ȘI CANON

În noul sistem artistic în curs de transformare în prima decadă după Război, nu numai artiștii sau lucrările erau supuși obligatoriu medierii și controlului instituțional, ci și dimensiunea publică a artei, temporalitatea, felul ei, întâlnirea cu publicul. Începând cu 1948, se încearcă punerea la punct a unui sistem de expoziții colective, anuale și naționale, care să confere o identitate comună și convergentă artei produse în noua Românie socialistă, să formeze și să actualizeze colectivitatea și să împlinească misiunea pedagogică, democratică și propagandistă a artei. În procesul de instituționalizare totală a artei, expoziția colectivă constituia ultima verigă, rezultatul la care conlucraseră îndrumările, stimulentele și presiunile. În plus, era ultima fază a producției, în sensul propriu al termenului, artistice a cărei desfășurare împrumuta trăsături ale economiei planificate. După intrarea în SAF și, apoi, UAP, participarea la expozițiile colective devine, pentru artiști, aproape unica șansă de a fi expuși, dar și confirmarea acceptării sistemului și a statului ca unic patron al artelor. Expozițiile au fost un teren crucial în care a fost negociată relația dintre stat – instituții artistice – artiști și, care, totodată, a definit realismul socialist în diversele lui faze. Cu fiecare expoziție, cerințele către artiști și disponibilitatea lor de a le împlini deveneau mai precise, iar selecția de lucrări a jucat un rol important în definirea practicii artistice, în acel cum se face, semnificativ cu atât mai mult cu cât indicațiile verbale erau sărace în astfel de preocupări, discursul vizând, în fapt, alte țeluri. Așadar, expozițiile au fost mijlocul cel mai eficient și mai comprehensibil de a forja, pentru artiști și de către artiști, constrângerile, dar și limitele imaginii artistice socialiste timpurii. Ele furnizau indicații asupra temelor și genurilor permise și stabileau ierarhii ale acestora; tot ele au impus dominația absolută a artelor plastice și a anumitor strategii reprezentationale sau tehnici¹. La fel ca și în alte structuri instituționale, expoziția colectivă nu este un fenomen nou, ci doar unul adaptat și redirecționat de politici culturale noi. La

¹ Susan E. Reid, *op. cit.*, p. 153-184. Susan Reid vorbește în termeni similari discutând un caz exemplar de expoziție: „Indeed, Industry of Socialism was an exercise in integrating artists into socially useful, planned production: the romantic and modernist paradigm of the individualistic creative genius working in mysterious and unaccountable ways was to be superseded by the industrial model of "engineer of human souls," as Stalin reputedly called them. Artists were now paid employees fulfilling the social command in accordance with a predetermined master plan” (p. 158). Pentru rolul de propagandă atribuit artei la o expoziție similară, a se vedea: K. Andrea Rusnock, „The Art of Collectivisation. The 1939 All-Union Agricultural Exhibition”, în *Totalitarian Art and Modernity*, Mikkel Bolt Rasmussen, Jacob Wamberg (ed.), Aarhus, Aarhus University Press, 2010, p. 198-216.

fel ca în alte structuri instituționale, politicile au variat și au fost alcătuite din mers, la fel ca și datele tematice și formale ale realismului socialist. Expozițiile au clarificat faptul că modelul absolut al artei, modelul sovietic, nu va fi niciodată atins și că artiștii și statul trebuie să facă eforturi de a inventa și menține o alternativă care să nu fie nici prea depărtată de acesta, dar să și convină mediului artistic local. Pe de-o parte, putem vedea, în acest sistem periodic de expoziții, intenția de a defini și selecționa un canon local al realismului socialist, fapt care s-a și întâmplat în 1953, când o galerie de artă contemporană s-a deschis la Muzeul de Artă al RPR, cu lucrări achiziționate de la ultimele două expoziții anuale. Constituirea ei nu mai putea fi amânată când se părea că regimul câștigase, în sfârșit, stabilitate și legitimitate. Pe de altă parte, expunerea permanentă de la Muzeu, precum și expozițiile colective conțin, în unele privințe, straturi temporale anterioare mai recente sau mai îndepărtate.

CONTINUITĂȚI ȘI DISCONTINUITĂȚI ÎN SISTEMUL EXPOZIȚIONAL.

CÂTEVA REPERE ISTORICE

Adeseori, privirile retrospective asupra perioadei 1944 – 1953 se opresc la expoziția *Flacăra* din 1948 ca la o poartă după care nu mai există întoarcere. Ea pare a fi instrumentul și, totodată, simbolul instaurării realismului socialist în artă². Fără îndoială că rolul ei inaugurator nu este de neglijat, mai ales dacă e privit în perspectiva mai largă a altor manifestări expoziționale (ceea ce va face subcapitolul următor), însă, în comparație cu oricare dintre expozițiile anuale ulterioare, atât procedurile de organizare, cât și lucrările incluse au fost un compromis denunțat aproape imediat. Ca urmare, a fost șters din istorie și redescoperit abia când a fost nevoie să se scrie istoria artei postbelice³. În acel context, *Flacăra* era destul de îndepărtată, astfel încât să nu se mai repete și putea servi foarte bine pe post de eveniment inaugurator al noii istorii. A păstrat același rol și după 1990, cu specificația că inaugurarea părăsise registrul fericit și devenise deplângerea unei noi istorii tragice. O recapitulare a istoriei expoziționale dinainte și după *Flacăra* schimbă absolutul oricăreia dintre percepțiile de mai sus, arătând că multe practici expoziționale au fost absorbite de sistemul artistic socialist, practici care, adeseori, au fost perpetuate de artiști educați în perioada dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial⁴.

În 1944, după o întrerupere de un an datorată Războiului, Salonul oficial, o constantă a vieții artistice moderne încă din România secolului al XIX-lea, este reluat, aducând unul dintre

² Magda Cârneci, *op. cit.*, p. 19.

³ A se vedea: *Artele plastice în România după 23 august 1944*, G. Oprescu (ed.), București, Ed. Academiei RPR, 1959.

⁴ Pentru o listă aproape completă a expozițiilor din 1944-1953, a se vedea: *Artele plastice...*, p. 163-168.

primele semne ale revenirii la normalitate. Continuarea sistemului Saloanelor, deși aparent conform tradiției antebelice, reflectă, la o mai atentă privire, schimbările instituționale în câmpul artelor și ascensiunea artiștilor angajați. Dacă în 1944, președintele era Ion Petrovici, ministru al culturii și educației naționale în guvernul Antonescu, și restul juriului era alcătuit din artiști, membri ai Corpului Artiștilor Plastici, în anii următori, președinția juriului revine, din nou, artiștilor. Din componența lor, se poate deduce că reorganizatul SAF preluase responsabilitatea numirii juriului. La Saloanele oficiale, se obișnuia ca funcția de președinte al juriului să revină câte unui artist recunoscut, care împrumuta, astfel, un oarecare prestigiu și expoziției, ajunsă destul de prăfuită în ultimii ani, și, din această perspectivă, președinția lui Ressu din doi ani succesivi, 1945 și 1946, nu pare a avea nimic aparte. Numai că, în conjuncție și cu restul juriului, provenit din comitetul de conducere al SAF, această funcție nu era doar o recunoaștere a carierei sale artistice, ci un semn al noii sale puteri. Citirea rapidă a artiștilor și titlurilor din cataloagele expozițiilor lasă impresia că arta interbelică își regăsise o continuitate (frapează, într-un fel, lipsa unor lucrări legate de tematica războiului, durerii, pierderii, morții ca și cum artiștii ar fi fost desprinși de evenimente ce abia se încheiaseră). În 1947, în introducerea catalogului ultimului Salon cunoscut, Ionel Jianu îi conferă, ca într-o premoniție, o dimensiune retrospectivă. Aceasta rezulta și din includerea Salonului oficial într-o serie amplă de evenimente în care intrau mai multe miniretrospective, inclusiv una dedicată lui Nicolae Grigorescu, și deschiderea Colecției Zambaccian în chip de prim muzeu socialist. Istoria artelor din secolul al XX-lea, văzută de Jianu, se dezvoltă în patru generații de expozanți. Indiferent de distincțiile mai nete sau mai fluide între o generație și alta, împreună, ele constituiau, pentru critic, un fir continuu marcat de „voința estetică a epocii”, precum și un caracter european⁵. Ca și temele sau genurile picturii (așa cum reies din titluri), aceleași ca cele preferate în perioada interbelică, introducerea lui Jianu pare să întărească ideea că aproape nimic nu intervenise în liniaritatea acestei istorii. Și, totuși, câteva detalii semnaleză că unele lucruri erau pe cale de transformare. Între 1944 și 1947, juriile Saloanelor au fost colonizate de artiști din comitetul de conducere al SAF, cu opțiuni de stânga mai vechi sau cu adeziuni rapide după Război. Unii dintre ei, precum Maxy, într-un an chiar președintele juriului⁶, nu numai că ocupă o poziție vizibilă, dar și expun asiduu în toți anii, deși, în epoca interbelică, nu fuseseră interesați de Salonul oficial. Lucrările expuse conțineau o sămânță a direcțiilor tematice pe care arta din România le va urma foarte curând (dau doar câteva exemple din 1947: *Muncitori la Reșița*, *Brigadiere la sapă*, *Articolul de fond*). Împreună cu aceste detalii, în 1947, își face auzită vocea noua autoritate politică, prin ministrul artelor, Ion Pas, care, în introducerea sa la catalogul Salonului, anunță începutul unei noi relații dintre artist și stat: „Este marele merit al slujitorilor artei că, înțelegându-și misiunea în

⁵Ionel Jianu, „Configurația picturii române contemporane”, în *Salonul oficial. Expoziții retrospective*, București, 1947, p. 13-16.

⁶*Salonul oficial de toamnă (desen – gravură - acuarelă)*, București, 1947.

viața poporului cu ale cărui necazuri și năzuințe sunt înfrățiți, nu se lasă pradă descurajării, și este deopotrivă marele merit al regimului democrat că, în pofida sarcinilor copleșitoare ale momentului prezent, își recunoaște îndatorirea de a stimula manifestările artistice și de a-i sprijini pe artiști”⁷. Tonul este moderat, punând artiștii și statul pe picior de egalitate, iar discursul conține, mai degrabă, promisiuni ademenitoare decât misiuni forțate. Ultimul Salon și-a arătat pe deplin dimensiunea oficială și politică pe care a avut-o întotdeauna, numai că acum oficialitățile se schimbaseră. Acestea îi vor schimba, în 1948, și numele, dar vor păstra parte din trăsături.

În afara Salonului oficial, expozițiile colective ținuseră, înainte de război, de autoorganizarea artiștilor și de facerea și desfacerea grupurilor care, în cele mai multe cazuri, aveau în comun nu concepții categorice sau dogmatice, ci afinități personale, de generație sau nevoia de promovare și susținere reciprocă. După Război, viața grupurilor nu a mai apucat să se refacă, inițial, din cauza precarității mijloacelor și scăderii pieței, iar, mai apoi, deoarece structurile instituționale, în care artiștii au trebuit să se insereze, nu aveau inițiativele colective, care le-ar fi putut concura, și de aceea și-au arondat încet-încet toate manifestările expoziționale. Asistăm la ultimele zvâcniri ale unei istorii expoziționale prodigioase precum cea a *Tinerimii artistice* (1945-1947), dar și la inițiative castrate de Război care se cer acum împlinite ca expozițiile *Grupului grafic* (1947) sau ale grupului suprarealist *Infra Noir*, alcătuit din Paul Păun, Gherasim Luca și D. Trost (1946, București, Căminul artei)⁸. Spiritul contestatar animă alte evenimente, ca singura expoziție a nou-înființatului grup *Luchian-Paciurea* (1946) ai cărui artiști provocaseră scandal la Salon prin retragerea lucrărilor. Nu este deslușit dacă gestul avea și o motivație politică, cum lasă să se înțeleagă Dumitru Demu⁹, unul dintre revoltați, sau dacă era vorba numai de nemulțumirile tinerei generații față de monopolul „vechilor maeștri”, așa cum se subînțelege din actele SAF¹⁰.

În paralel cu elementele de continuitate punctate de, pentru unii neobservabile, coloraturi nefamiliare, se pune la punct o viață expozițională cu totul nouă în care coincidențele cu unele linii de forță ale ideologiei comuniste sunt recognoscibile din titlu. Acestea au constituit o bună ocazie de formare a unor grupuri neoficiale de artiști angajați, de propulsare a unor nume necunoscute și de introducere în circuitul public a unor teme puțin abordate până atunci chiar și de cei cu opțiuni de stânga. În același timp, titlul putea acoperi o realitate concordantă numai în modul cel mai general, deoarece scopul acestor expoziții ținute înainte de 1948 era și atragerea artiștilor, și aproape orice lucrare își putea găsi loc. Cele mai multe insistă pe muncă și muncitor, ca personaj paradigmatic al noii ere, fiind organizate prin SAF și prin intermediul diverselor ministere: *Muncă, artă și democrație* (1945), *Expoziția de artă muncitorească* (1945), *Munca în arta plastică* (1947).

⁷ Ion Pas, „Luna artelor”, în *Salonul Oficial...*, p. 7.

⁸ A se vedea și M. Cârneli, *op. cit.*, p. 14-16.

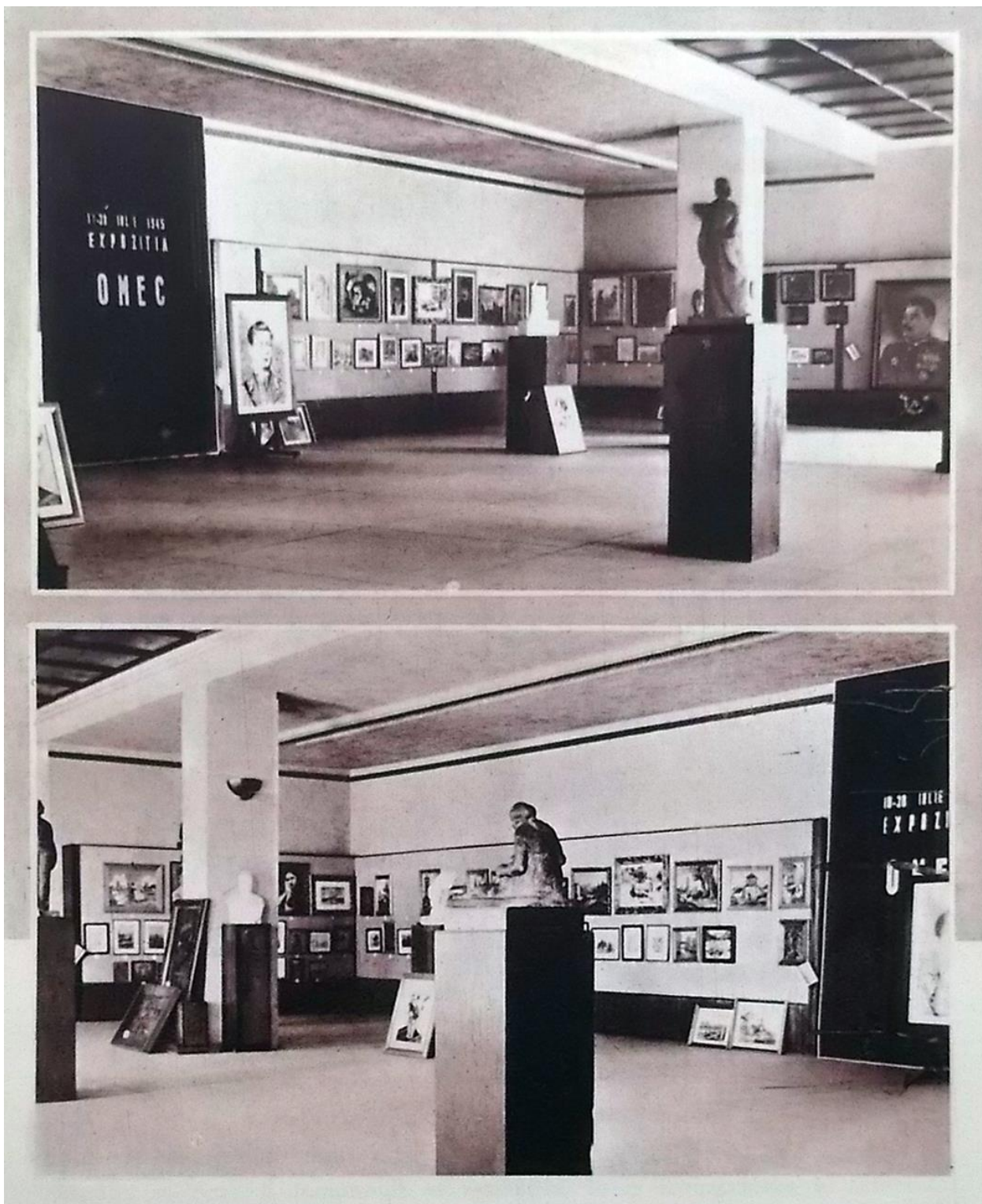
⁹ D. Demu, *op. cit.*, p. 109.

¹⁰ SANIC, Fond SAF, Dosar 28, f. 103-104.

Ultimele două sunt mai puțin semnificative prin lucrările expuse, cât prin faptul că se vor mărturia ale democratizării artei nu numai în sensul receptării, ci chiar al producției: expozanții sunt, ei înșiși, muncitori și artiști amatori. Tot aici se inserează și ideea artistului (profesionist) – muncitor:



5.1 Expoziția de artă muncitorească, 1945 (coperta catalogului)



5.2 Expoziția de artă muncitorească, 1945 (aspect general)

„N-a existat geniu în arta plastică fără această muncă care depășește pe omul obișnuit. Iată de ce artiștii se găsesc printre muncitori între care ei se simt asemenea lor”¹¹. Expozițiile Grupului feminin (1947 și 1948) presupun simultan referințe la trecut, căci existase un grup format numai din artiste, dintre care unele expun și acum, și la prezent, deoarece ele sunt prinse în emanciparea comunistă a femeii și în structurile corespunzătoare din SAF, din USASZ și, mai departe, din Confederația Generală a Muncii. Chiar dacă, în epoca interbelică, legăturile cu țările central- și est-europene, vecine și împărtășind, din anumite puncte de vedere, o istorie comună au fost consistente la mai multe niveluri ale câmpului artistic (de la Casa Regală care comanda mai multe monumente publice sculptorului croat Ivan Meštrović până la avangardă care se poziționează în rețeaua constructivistă a avangardelor central-europene), ele nu avuseseră niciodată un caracter sistematic. Imediat după 1945, se încearcă, și prin intermediul artei, configurarea unei identități socialiste comune țărilor aflate sub dominație sovietică, identitate care, mai ales într-un stadiu ulterior, va fi plasată în opoziție cu cea occidentală. Blocul estic începea să se construiască. Primul acord, dorit a fi pe termen lung, încheiat cu Uniunea Pictorilor din Bulgaria, va aduce câteva colaborări, între 1945 și 1947, în expoziții și călătorii reciproce¹². Prima tranșă de artiști trimiși la schimb de experiență sunt Nutzi Acontz, Vasile Dobrian, Alexandru Istrate, Alexandru Padina, Traian Sfîntescu și George Tomaziu. Dintr-un raport asupra călătoriei, păstrat de la Al. Istrati, se subînțelege că vizita a fost, mai mult decât o călătorie de lucru în vederea expozițiilor, un prilej de a face cunoștință cu reorganizarea sistemului artelor din Bulgaria, care a stârnit inerente comparații cu sistemul autohton (unde beneficiile pentru artiști par mult mai mici)¹³. La fel, călătoria artiștilor bulgari în România va fi concepută conform practicilor de documentare ale artiștilor socialiști ce abia începeau să prindă cheag: pe lângă locuri cu valoare culturală națională, ei vor fi duși la centre industriale precum Hunedoara. Iugoslavia va fi invitată la Salonul din 1947 și, din nou, alături de Ungaria, în 1948. Selecții de artă românească sunt livrate la schimb la Sofia, Praga (1950), Moscova (1949), Berlin (1953) etc., o practică ce a supraviețuit până la căderea comunismului. Ele par a conține, alături de artă contemporană, și un mic corpus istoric care să prezinte valorile naționale și să susțină continuitatea artei românești¹⁴. Paradoxal, expozițiile de artă sovietică nu au fost pe măsura discursului verbal, în care invocarea modelului sovietic constituia un topos obligatoriu. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că el nu a funcționat prin intermediul reproducerilor și, pentru cei mai norocoși, a călătoriilor în URSS. Pe de-o parte, ca întotdeauna în astfel de cazuri, e interesantă imaginea pe care România o contruiește pentru exterior ce confirmă sau infirmă

¹¹ Ion Jalea, „Muncitorii și artele plastice”, în *Expoziția de artă plastică muncitorească*, iulie 1945, f. p.

¹² SANIC, SAF, Dosar 19, f. 115-116; acord semnat de Maxy, secretar SAF și Al. Jonkov, președinte al Uniunii Pictorilor Bulgari. A se vedea și cataloagele: *Salonul oficial. Pictură și sculptură*, București, 1945 și *Expoziția de artă plastică româno-bulgară*, București, 1947.

¹³ SANIC, SAF, Dosar 16, f. 205.

¹⁴ A se vedea, spre exemplu: K. R. Döderlin, „Tradition und Fortschritt in der Rumänischen Malerei und Plastik. Gedanken zu der Ausstellung in de Staatlichen Museen zu Berlin”, în *Bildende Kunst* 1, 1954, p. 38-48.

canonul interior, dar și felul în care el reflectă diversele stadii ale configurării realismului socialist. Este o cale lungă între lucrările de factură postimpresionistă de la expoziția româno-bulgară¹⁵ până la apogeul acestui tip de colaborări care, pentru perioada ce ne interesează aici, se situează chiar în 1953, la expoziția organizată în cadrul Festivalului mondial al tineretului de la București. Acesta din urmă nu a fost restrâns la țările socialiste, ci aduna tineri din organizații de stânga din multe țări și chiar de pe alte continente, însă evenimentul se adresa mai ales, lor ca și celelalte festivaluri similare, de la Praga (1947), Budapesta (1949), Berlin (1951). România reușise să pregătească pentru expoziție, la care, de altfel, câștigă mai multe premii, lucrări speciale pe care le-a completat cu lucrări deja verificate, pe cale de a intra în canonul realist socialist al noii Galeriei de artă contemporană de la MNAR.

După 1948, când se inventează Expoziția anuală de stat, cu excepția selecțiilor trimise în țările Blocului socialist, toate eforturile sistemului se vor concentra asupra organizării și menținerii unei expoziții unice colective anuale. Privind cronologia în intervalul 1948-1953, putem constata că aceste eforturi au fost soldate uneori cu eșecuri, căci ele nu vor avea loc anual ci cu intermitențe în 1950, 1952 și 1953. Spre compensație, Expoziția anuală se restrânge doar la grafică în 1949 și la câteva Expoziții regionale, care erau soluția mobilizării artiștilor din provincie, a căror prezență era, în general, minoră la Expozițiile anuale, organizate întotdeauna la București și care rămâneau sub monopolul centrului. Abia după 1954, când sistemul își va dobândi stabilitatea, și controlul asupra provinciei va fi mai mare, expozițiile în formula lor regională (sau interregională) își vor dobândi periodicitatea, favorizând și o anumită uniformitate. În ciuda eșecurilor care încep chiar în 1948, de care se va ocupa subcapitolul următor, și intermitențelor, procesul de evaluare și supraveghere continuă a artei, pe care sistemul expozițiilor anuale îl presupunea, a avut, în 1952 și mai 1953, rezultatele scontate, dând posibilitatea selecționării unui canon care nu numai că va intra în Galeria de artă contemporană, discutată în ultimul subcapitol, ci va fi reproduse și itinerat în toate publicațiile și expozițiile majore. Și din perspectiva expozițiilor 1953 a reprezentat anul instaurării depline a realismului socialist, marcat totuși de neliniști și fisuri politice care vor duce, în timp, la diluarea formulei canonice¹⁶.

¹⁵ Parte din lucrările bulgare au rămas în România și au intrat, mai târziu, în patrimoniul Muzeului de Artă al RPR, unde se găsesc și azi.

¹⁶ Așteptări asemănătoare s-au înregistrat și în RDG, unde s-a organizat o mare expoziție la care se spera, după multe eșecuri, prezentarea unei arte realist socialiste „fără urme de formalism”. A se vedea: Tino Heim, „Ein Pyrrhussieg des Sozialistischen Realismus. Die Dritte Deutsche Kunstausstellung und das Scheitern einer kulturpolitischen Ambition”, în *Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen*, Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Kleist, Paul Kaiser (ed.), cat. exp. Neues Museum, Weimar, Köln, Walter König, 2012, p. 133- 137.

TRIADA DE FOC: *FLACĂRA*, SALONUL OFICIAL ȘI EXPOZIȚIA DE STAT ÎN 1948

Mergând mai departe cu încercarea de a demonstra că formularea și stabilizarea anumitor practici expoziționale, importante pentru instaurarea realismului socialist, s-a produs în cadrul unui proces în care nici reușitele și nici politicile artistice precise sau eficiente nu au fost, neapărat, o constantă, voi analiza trei expoziții din 1948, ale căror imagini, strategii și efect apar, retrospectiv, profund legate. Deși întâietatea i-a fost acordată expoziției *Flacăra*, ele au conlucrat la introducerea unui sistem expozițional de durată în care au reușit să mobilizeze un număr considerabil de artiști de toate generațiile. Toate, la un loc, au confruntat, pentru prima dată, artiștii luați împreună cu etapele efective ale unei arte socialiste controlate de stat. Dintre cele trei expoziții, numai două, *Flacăra* și Expoziția de stat, aparțin istoriei publice, pe când cea de-a treia a rămas în istoria subterană. Este vorba de Salonul oficial din 1948, programat să continue seria, rămas în stadiu de proiect. Azi, el există numai în arhive¹⁷, însă, și pentru artiștii epocii, el a avut o semnificație fundamentală, chiar dacă nu s-a concretizat. Fiecare dintre expoziții le-a negat pe cele precedente și, totuși, fiecare a încorporat aspecte ale celei (celor) precedente, de la modalități de organizare, scopuri până la artiști și lucrări. Organizarea a trei expoziții colective diferite având același țel, de a institui noi relații între stat și artiști, a fost un fapt excepțional, dar simptomatic. Intervalul scurt între ele permite observarea mai lesne a încorporărilor din trecutele expoziții, ce se pot pierde când distanța temporală e mai mare, cu atât mai mult cu cât ele erau negate de discursul oficial, deoarece se opuneau ideii de progres al artei și artistului sub auspiciile statului socialist.

În aprilie 1948, se deschide expoziția *Flacăra*, inițiată de un presupus grup artistic (tot o rămășiță interbelică) cu același nume, pe care îl preluase, la rândul său, de la recent înființata publicație a USASZ. „Comitetul de inițiativă” al expoziției *Flacăra*, cum era listat chiar în catalog, cuprindea nume sonore de artiști cu opțiuni stilistice diferite (M.H. Maxy, Lucian Grigorescu, Alexandru Ciucurencu, Cornel Medrea, Mac Constantinescu, Boris Caragea), la care se adaugă mai tinerii Ligia Macovei, Eugen Ispir, Gheorghe Labin, Zoe Băicoianu, precum și colecționarul K.H. Zambaccian și criticul Nicolae Argintescu-Amza. Unii dintre ei făcuseră parte și din juriul Salonului oficial din anul anterior. Un articol din ziarul *Națiunea* prezintă grupul *Flacăra*, inițiat de M.H. Maxy, ca pe o avangardă a transformării artei dintr-o ocupație elitistă, desprinsă de

¹⁷ SANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, Dosar 157/1948. Dosarul cuprinde, în întregime, acte privitoare la pregătirile Salonului oficial, 1948: numirea juriului, procese-verbale ale selecției, justificarea amânării.

realitatea socială, într-una angajată, ce trebuia să se deschidă către colectivitate și să se integreze noilor instituții și noii ideologii¹⁸. Se profilează două direcții, la intersecția cărora este proiectat artistul: prima are ca punct de plecare inițiativa personală sau, în acest caz, a grupului care, spune articolul, „a hotărât să puie bazele unei mișcări concordante cu ideologia democratică dominantă”¹⁹. Cealaltă direcție este definită de o autoritate normativă nelocalizată și impersonală, așa cum dau impresia frazele din ultima parte a textului care anunță parametrii viitoarei expoziții: „tematica [...] se precizează într-un conținut progresist” și, mai ales, „s-au lămurit pictorilor [...] deosebiri dintre realismul plat și realismul critic” și „dimensiunea pânzelor a fost hotărâtă” (subl. mea)²⁰. Această dublă perspectivă va fi reluată, într-un mod mai elaborat, de introducerea micului catalog, redactată de poetul comunist Marcel Breslașu, la acea vreme, funcționar al Ministerului Artelor și Informațiilor. El localizează însă sursa autorității în USASZ, a cărui menire fundamentală stătea sub semnul vag al „clarificării ideologice”. În noua ecuație a artei, Breslașu mai include, pe de-o parte, sprijinul direct al statului prin achiziționare de lucrări și, pe de alta, publicul, într-o singură ipostază – clasa muncitoare –, dar într-o dublă calitate – de spectator și de subiect al artei.²¹ Rolul de avangardă al expoziției sau al grupului apare deja mai atenuat, într-o formă în care se poate recunoaște tipicul criticii și autocriticii. Astfel, în ciuda progresului, prefața constată persistența formalismului, definit concis atât din punct de vedere moral („artă decadentă”, „deviere”), cât și al conținutului (asociat, în mod ciudat, cu impresionismul sau expresionismul) și necesitatea reînnoirii permanente a eforturilor de a-l înlătura. Dincolo de retorica textului, faptul că expoziția constituia doar o „etapă”, o „confruntare” și un „examen” pentru artiști rămâne, fără îndoială, valabil. Entuziasmul arătat de publicațiile oficiale va scădea rapid după vernisajul evenimentului, locul lui fiind luat de critici care au lăsat să se înțeleagă nemulțumirea autorităților cu privire la insuficienta schimbare a artiștilor în tematică și manieră. Poate că *Flacăra* s-a vrut un fel de anti-Salon, însă n-a reușit să fie decât o expoziție modernistă (așa cum o arată puținele reproduceri din presă, precum și lista de lucrări din catalog) al cărei angajament era vizibil cu precădere în titluri, cărora le corespundea o artă care se schimbasese prea puțin²².

Nemulțumirea față de *Flacăra*, manifestată în numeroase articole de presă, a condus, cel mai probabil, la concluzia că era nevoie de o implicare mai organizată a statului în politica artistică. Ocazia s-a oferit la pregătirea Salonului oficial care urma să-și continue periodicitatea anuală. S-a

¹⁸ Alexandru Popovici, „Grupul plastic Flacăra”, în *Națiunea*, 10.01.1948, p.2.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Marcel Breslașu, „Cuvânt înainte”, în *Grupul plastic Flacăra*, București, 1948, p.4.

²² Merită amintit că titlul va juca un rol important pentru evaluarea unei lucrări pe tot parcursul funcționării sistemului artistic socialist; un titlu putea, spre exemplu, să facă o lucrare mai adecvată unor cerințe. Corneliu Baba povestește, într-o însemnare autobiografică, cum lucrarea *Odihnă la câmp*, prezentată la Expoziția anuală din 1954, a trecut cu bine de juriu pentru că Maxy a sugerat că făcea parte din ciclul 1907, un ciclu la care artistul lucrase anterior: <http://www.corneliu-baba.org/Pages/01/maturitate/14.html>, accesat 19.08.2015.

revenit la un juriu mixt, format de Ministerul Artelor și cuprinzând artiști-funcționari, muncitori și, abia în ultimul rând, reprezentanți ai SAF: Radu Bogdan, Lucian Grigorescu, Lelia Rudașcu (Minister), Zambaccian, Ligia Macovei (SAF), Nicolae Argintescu-Amza (presă/propagandă), Hans Koch și Zaharia Ivan (muncitori).

Intervalul dintre cele două expoziții a fost utilizat pentru trimiterea de noi semnale cu privire la așteptările de la viitoarea expoziție. Pentru a concorda cu festivități politice, tema generală trebuia să fie legată de Revoluția de la 1948, extrem de importantă pentru rescrierea istoriei României moderne în cheie comunistă²³. Din procesele verbale ale SAF, rezultă că semnalele cu privire la recomandările tematice ale Salonului începuseră încă din iarnă și ele se desfășurau paralel cu inițiativa *Flacăra*²⁴. Tot documentul respectiv menționează că ziarul (gazeta) de perete constituia una din modalitățile prin care semnalele ajungeau la artiști, dar, probabil, nimic nu se compara cu transmiterea verbală. Sheila Fitzpatrick consideră „semnalele” o componentă politică importantă în timpul lui Stalin; transmiterea cerințelor sau recomandărilor se făcea oral și în formulări imprecise ce lăsa loc, pe de-o parte, la interpretare și, pe de alta, la critică, în cazul în care rezultatul nu era mulțumitor sau apărea o decizie de schimbare politică²⁵. Discutând exemplul unei expoziții emblematice pentru instaurarea sistemului centralizat al realismului socialist în URSS – *15 ani de artă sovietică (1932-1933)* –, Cécile Pichon-Bonin demonstrează că mijloace similare se puteau utiliza și în domeniul artistic²⁶. Nu știm cu precizie cum a funcționat transmisiunea și cum s-au făcut cunoscute artiștilor „tendențele actuale în artă”, știm însă că numai 60 din cele 1100 de lucrări depuse au fost considerate acceptabile. După *Flacăra*, noul eșec îndeamnă la prudență și, astfel, Salonul va fi amânat. Nu va fi niciodată reluat, ci se va transforma, la sfârșitul lui 1948, în Expoziția anuală de stat. Și fără existența publică, el a funcționat ca un soi de critică generalizată la adresa comunității artistice, a întărit controlul statului și a clarificat artiștilor faptul că depindeau de stat și de cerințele lui. Salonul subteran a alcătuit un fel de expoziție de artă formalistă, așa cum se organizaseră efectiv în URSS în anii 1930²⁷. Chiar dacă nu putea fi vizitată, artiștii, criticii și funcționarii culturali, toți o cunoșteau.

În etapa posterioară, mijloacele de presiune și cooptare a artiștilor au fost diversificate, cel puțin o parte le amintește chiar propunerea de amânare a Salonului semnată de membrii juriului,

²³ Pentru reevaluarea Revoluției de la 1948, a se vedea: Vlad Georgescu, *Politică și istorie. Cazul comuniștilor români 1944-1977*, București, Humanitas, 2008.

²⁴ SANIC, Fond SAF, Dosar 23, f. 167v (proces-verbal datat 12 febr.)

²⁵ Sheila Fitzpatrick, *Everyday Stalinism* ..., p. 24-28.

²⁶ Cécile Pichon-Bonin, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*, Paris, Les Presses du réel, 2013, p. 257.

²⁷ *Arta în era capitalistă*, Moscova, 1931 sau *Arta în epoca imperialistă*, Leningrad, 1931. A se vedea: Adam Jolles, „Stalin's Talking Museums”, in *Oxford Art Journal*, 28 (3), Oct. 2005, p. 429-455. De asemenea: Wladimir Gussew, „Wo die Wahrheit und wo die Lüge ist”, in *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Hubertus Gassner (ed.), Documenta Halle, Kassel, 1993-4, Bremen, Ed. Temenn, 1994, p.17-18.

ce sugera posibilități de remediere a situației. Ea propunea un parcurs pedagogic dublat de stimulente financiare: „prelucrări sub toate formele a problemelor plastice, în presă, prin conferințe [ceea ce s-a și făcut, după cum am arătat în capitolul anterior] și adunări sindicale, precum și cu ajutoare prin Fondul creației”²⁸. De asemenea, cele de mai sus trebuie să fi fost ocazii pentru împărțirea/sugerarea/comisionarea subiectelor într-un mod mai organizat.

Sistemul unei expoziții anuale, generale, cu juriu și premii, organizate de stat prelua, în fapt, modelul Salonului de care voia să se delimiteze. Evenimentul era prezentat drept un anti-Salon, o expoziție care schimba radical destinația artei: „Se rupe astfel, anunța *Scânteia* pe prima pagină, vechiul obicei al regimurilor burghezo-moșierești care făceau din expoziții într-adevăr un «salon» pentru o mână de fabricanți și bancheri”²⁹. Expoziția are parte de o adevărată „înscenare”, de care nu se bucurase până atunci nicio expoziție postbelică, a spațiului expozițional, a vizitelor și a răsunetelor de presă. Fotografii cu cozi imense de „oameni ai muncii” ce se formau la intrarea în expoziție ilustrează mai multe numere din *Scânteia*. Deși raportarea unui număr mare de spectatori era, fără îndoială, esențial pentru propaganda din jurul Expoziției, putem crede că nu era totuși departe de adevăr: locul de desfășurare trebuie să fi stârnit curiozitatea multora. Organizarea Expoziției în fostul palat regal a constituit o mișcare inteligentă de a-l desacraliza, de a face astfel și mai evidentă absența stăpânului³⁰. Totodată, reconversia clădirii nu părea atât de drastică precum în alte cazuri, căci regalitatea era înlocuită cu ceva care, în imaginarul popular, nu era mai puțin nobil. Expoziția se dorea nu numai un anti-Salon, ci și ruptură radicală de trecutul recent. Iată ce scrie un cronicar: „Însușindu-și criticile juste aduse expoziției din primăvară a grupului Flacăra, artiștii au făcut în actuala expoziție de stat un pas serios înainte mai ales în cuprinderea unui sector mai larg al realității și totodată în privirea mai atentă și mai adâncă a vieții conștiente a omului”³¹.

Cu toate că au fost tratate diferit de oficialități, cele trei expoziții erau foarte asemănătoare nu numai ca gen (expoziție de mari dimensiuni cu încercări de/acoperire națională), ci și în multe detalii privind juriul, participanții și tematica. Discutarea punctelor de întâlnire poate arăta felul în care s-au poziționat artiștii în procesul de centralizare a artelor și cum au răspuns presiunii de a aborda anumite teme, deja consacrate de realismul socialist din URSS. În toate cele trei expoziții, întâlnim aceleași categorii de artiști, de la cunoscuți și consacrați la foarte tineri, care folosesc aceste ocazii pentru a debuta. Listele din cataloage sau documente conțin multe nume puțin sau deloc amintite astăzi aparținând, mai ales, unei generații formate în timpul Războiului și imediat după, fragile în fața presiunilor. Cei cu capital de prestigiu vor expune în număr mare mai ales la

²⁸ SANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, Dosar 169/1948, f. 16.

²⁹ „Expoziția Anuală de Stat a artelor plastice se deschide joi în palatul din Calea Victoriei”, în *Scânteia*, 5.12.1948, p.1.

³⁰ Acest lucru este afirmat direct în unele articole de presă, mai ales cele dedicate publicului. A se vedea, spre exemplu, Traian Lalescu, „Eri, Palat al regilor – azi palat al artei în slujba poporului”, în *Națiunea*, 10.12.1949, p.1-3.

³¹ Nestor Ignat, „Expoziția Anuală de Stat a artelor plastice”, în *Scânteia*, 24.12.1948, p. 2.

Expoziția anuală, dar personalitățile nu lipsesc în niciunul dintre cele trei prilejuri. Există un număr însemnat de artiști de toate categoriile care migrează de la o expoziție la alta, semn că încercau să se adapteze noului context, dar și să îi testeze limitele. În funcție de expoziția la care au participat, se pot delimita mai multe tipuri de traiectorii. O parte au depus lucrări la toate expozițiile, printre care Rudolf Schweitzer-Cumpăna, Nutzi Acontz, Marius Bunesco, Rodica Maniu, Gheorghe Glauber, Maximilian Schulman. Erau, fără îndoială, cei pe care criticile aduse expoziției *Flacăra* nu îi demoralizaseră. Acestea nu fuseseră, totuși, devastatoare, ci amestecaseră lauda cu critica în numele unei instanțe plasate în viitor³². Apoi, după cum crede Ana Selejan, în jocul laudă – critică intrau și anumite reglaje politice sau lupte pentru putere ce urmăreau subminarea puterii personale dobândite de anumiți artiști tocmai prin asocierea cu regimul comunist.³³ Autoarea îl are, în acest caz, în vedere pe Maxy, însă el nu este singura țintă a articolelor critice. Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Marcela Cordescu, Ligia Macovei, Arthur Vetro, Ion Vlad și alții au parte de comentarii similare, dar nu și de aceeași soartă. Are loc o retragere și mulți nu se mai prezintă la selecția pentru Salon. Rămân totuși în culise personaje care au fost chiar aspru criticate precum Lucian Grigorescu sau Ligia Macovei, care vor fi numiți în juriul Salonului. Retragera a fost parțială pentru toată lumea, căci Expoziția anuală va reuni pe mulți dintre artiștii admiși, respinși sau absenți de la manifestările anterioare. Din cei 56 de artiști admiși la Salon, aproximativ jumătate expuseseră și la *Flacăra*. Expoziția anuală va prelua acest lot ca atare, devenind, astfel, moștenitoarea nu numai a tipologiei Salonului, ci și a selecției lui. În rare cazuri – Milița Petrașcu, Alexandru Țipoia, Constantin Vlădescu, Alexandru Poitevin-Scheletti – lucrările admise anterior au fost excluse. Având în vedere că Expoziția anuală a fost concepută ca eveniment fondator al relației dintre stat și artă/artiști și a avut, din această cauză, un caracter mai tolerant, putem bănuși că motivele excluderii lor ar trebui căutate în altă parte. La sfârșitul anului 1948, regimul nu își putea permite un nou eșec și optează pentru o formulă deschisă ce putea să-i demonstreze capacitatea de control asupra funcțiilor și posibilităților câmpului artistic. În plus, se putea legitima acum și prin artiști cu notorietate (ca exemplu: Iser, Cecilia Cuțescu-Storck, Nicolae Dărăscu, Corneliu Baba, Géza Vida) care stătuseră deoparte la expozițiile anterioare și care răspunseseră, în sfârșit, presiunii și negocierii venite dinspre structurile oficiale.

Selecția pentru Expoziția anuală, după cum arată unele documente de arhivă, s-a desfășurat în valuri, iar artiștilor le-au fost solicitate cât mai multe lucrări la momentul inițial și până la

³² A se vedea, spre exemplu: Radu Bogdan, „Probleme și realități în Expoziția grupului de artă *Flacăra*”, în *Flacăra*, 1.05.1948, p.10-12 sau „Problema înfățișării umane în lumina rezultatelor expoziției *Flacăra*”, în *Contemporanul*, 30.04.1948, p. 7 și 10.

³³ Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, București, Cartea Românească, 2005, p. 458-475.

încheierea procesului³⁴. De asemenea, au avut loc mai multe revizuii și ceea ce fusese, în prealabil, respins, a fost trecut în categoria lucrărilor acceptate cum s-a întâmplat cu *Peisaj din Curtea de Argeș* de Nicolae Dărăscu. În mod evident, juriul nu vrea să lase aproape pe nimeni pe dinafară. Totodată, și artiștii păreau să fi înțeles ce se aștepta de la ei și, așa cum arată, cel puțin, titlurile/temele lucrărilor de la o expoziție la alta, se străduiau să răspundă adecvat. Tematica generală are de-a face, în toate cele trei momente, cu munca – locurile și personajele sale; ea a fost, într-un fel sau altul, prestabilită și transmisă artiștilor. Nu era neapărat o temă absentă din arta românească antebelică, era însă, mai degrabă, secundară. Acum, accentele sunt altfel puse și, progresiv, aceasta devine cea mai abordată temă, poate, și pentru că era una dintre cele mai simple din repertoriul realismului socialist. În plus, crearea unei iconografii locale a muncitorului trebuie să fi fost încurajată deoarece putea fi integrată discursului general despre industrializare, una din obsesiile pe care URSS le exportase în țările Blocului estic. Din această perspectivă, se poate înregistra o gradație a tematicii muncitoresc-industriale în care *Flacăra* deține secțiunea cea mai slabă. Titlurile lucrărilor trimit la personaje generice: „muncitori” din „cazangerii”, „atelier”, „croitorii”, mai rar din „uzină”. Li se adaugă felurite ipostaze ale țăranului, reprezentat, în mod tradițional, în desfășurarea unei munci sau măcar cu atributele ei. Toți aceștia par a aparține unui imaginar încă „neindustrializat”, așa cum era și România acelei vremi. Datorită timpului scurt, de circa o lună, între *Flacăra* și Salon, scenografia și personajele muncii nu diferă foarte mult. Totuși, apar și noutăți precum turnătoriile și șantierelor, subiecte direct legate de programul politic, mai exact, de industria grea și de reconstrucția postbelică. La fel ca la *Flacăra*, se adaugă un grup însemnat de portrete – puține cu caracter oficial (Eugen Gâscă, *În întâmpinarea mareșalului Tito*; Gheorghe Popoiu, *Lenin - Stalin*; respins, deși era printre primii autohtoni care se încumetaseră să îi reprezinte pe cei doi) –, peisajele aproape lipsesc (Marius Bunescu, *București, peisaj periferic*), iar temele istorice sunt, mai degrabă, timide (Adolf Adler, *Republica*; iarăși un curajos deoarece rezolvarea aceleiași teme de către Al. Ciucurencu pentru *Flacăra* fusese aspru criticată). Foarte puține sunt, cu desăvârșire, noi: Alexandru G. Ionescu, *Tovarășul Urzică lucrează la strung* sau Ioan Bertolon, *Un moment de gândire spre un trai mai bun* (ambele respinse!). Aceste subiecte au luat naștere la intersecția dintre un set de directive și posibilitățile de documentare și/sau imaginație a artiștilor. Dacă citim fie și numai câteva titluri din Expoziția anuală, putem bănuși că toate acestea, alături de criticile sau excluderile de la evenimentele anterioare, au dat roade: Titina Călugăru, *La conferința UFDR*, Samuel Mützner, *Soldat al RPR*; *Sondă la Păcureți*, Gheorghe Ivancenco, *Muncitorii repară uneltele țăranilor*, Lucian Bratu, *Activist tânăr UTM*, Carmen Răchițeanu, *Înfrățire în muncă și luptă*, M.H. Maxy, *Dans din Ghelar*. Un caz aparte este titlul lucrării lui Roni

³⁴ SANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, Dosar 169/1948, f. 47-48. Așa cum rezultă din presă, pentru expoziție, s-a tipărit și un catalog care este astăzi de negăsit în bibliotecile bucureștene. Multe din informațiile despre lucrări sau selecție se bazează pe dosarul citat mai sus.

Noel, acceptată la Salon și absorbită, apoi, în Expoziția anuală, care a trebuit să fie actualizat căci, între timp, avusese loc naționalizarea: din *Cazangeria Wolf* a devenit *Cazangeria Fabricii Steaua Roșie*.

Din perspectiva receptării critice a tuturor celor trei expoziții, atitudinea poate varia atât în timp, cât și de la o publicație la alta. Când este vorba de nuanțarea poziției față de o expoziție, cum a fost cazul *Flacăra*, care trece de la glorificare la accente critice, atunci critica joacă rolul mesagerului care atenționează și asupra unor chestiuni care nu sunt legate strict de artă, cât, mai curând, de dobândirea puterii și influenței. Pe de altă parte, critica a contribuit, prin astfel de strategii, la exercitarea unor presiuni asupra artiștilor de a se conforma criteriilor, chiar dacă vagi, ale realismului socialist. Așa s-ar putea explica „dubla față” a Expoziției anuale – strălucitoare în *Scânteia*, deci pentru publicul larg, și mult mai puțin entuziastă, cu multe reproșuri, chiar și față de lucrările premiate, în *Contemporanul*, ai cărui cititori făceau parte din cercuri literare sau artistice, sau în *Națiunea*, un cotidian de rang secund. Înaintea criticii, un agent esențial în stabilirea și utilizarea acestor criterii de evaluare, prin însăși menirea lui, a fost juriul expozițiilor. În toate cele trei ocazii, el nu a fost un simplu „executor” al unui set de criterii, chiar dacă unele linii directoare precedau jurizarea, ci, prin selecția lucrărilor, un „creator” de criterii și ierarhii. Componenta juriilor atestă preocuparea pentru o anumită structură și pentru alegerea unor oameni „verificați”. Astfel se explică recurența unor membri în două sau chiar în toate juriile, fără a se ține seama de eșecul sau reușita evenimentului. De asemenea, deși, poate, artiștii consacrați au parte de critici mai dure decât cei tineri, niciun artist, nici chiar premianții nu sunt, exclusiv, lăudați, toată lumea trebuie să învețe și să fie dispusă să se transforme.

CANON ȘI MUZEIFICARE

În 1953, muzeificarea realismului socialist local va veni în completarea expunerii istorice de artă românească inaugurată odată cu Muzeul de Artă al RPR care era deja, prin anvergură, centralitate și colecții, cea mai reprezentativă instituție din țară. Alături de UAP și institutele de artă, acesta a făcut parte integrantă din sistemul instituțional imbricat al realismului socialist, depozitar final al lucrărilor care au traversat evaluări plurale și schimbări de politică artistică. Expunerea istorică anticipase, într-un fel, selecția de artă contemporană care este alcătuită sub auspiciile aceluiași discurs, ale acelorași cerințe. Dacă aceasta din urmă era menită să sublinieze, *à rebours*, filonul realist al artei din România, împreună cu expunerea contemporană, dorea să

alcătuiască un fir continuu care începea la Pârvu Mutu și se sfârșea la Mimi Șaraga-Maxy³⁵. Chiar dacă, nu din punct de vedere al realismului, unele continuități erau, fără îndoială, acolo, mai ales prin includerea artiștilor interbelici care continuau să lucreze. Așadar, canonizarea realismului socialist prin selecționarea unor lucrări din ultimele expoziții anuale este strâns legată de concepția Muzeului în ansamblu.

Problema canonului în cadrul realismului socialist a aprins discuții mai ales în domeniul literaturii, opiniile variind între negarea totală și considerarea lui drept singura cale de a-i înțelege, atunci și acum, normele. Ideea imposibilității constituirii a unui canon realist socialist se bazează pe natura lui instabilă, care evită definițiile și modelele, adică predictibilitatea și, prin urmare, el poate deveni orice, oricând³⁶. Deși instabilitatea criteriilor realismului socialist nu este de neglijat, și există și în acest studiu mai multe exemple în acest sens, transformarea ei în criteriu duce la anularea realismului socialist. Concepția aparent opusă găsește soluția studierii realismului socialist în literatură prin „textele sale patristice” care se instaurează ca modele exemplare și asigură, în fapt, reiterarea unor teme, motive sau structuri narrative.³⁷ Și în artă, după cum am văzut, se opera în diverse momente, chiar foarte apropiate în timp, cu criterii diferite care instaurează modele efemere, până la un punct în care se hotărăște „înghețarea” procesului de evaluare. Aici va interveni autoritatea muzeului, al cărui rol tradițional în canonizarea artei era incontestabil pentru artiști, autorități și public. Muzeificarea se produce însă într-un context mai larg în care lucrările intrate în Galeria de artă contemporană din București fuseseră sau urmau să fie incluse și în alte expoziții cu caracter exemplar, premiate, dar și reproduse repetat în publicații de toate categoriile.

Revenind la înființarea Muzeului de Artă al RPR, în fondul de arhivă al Secției de agitație și propagandă a Comitetului Central al PCR, se găsește un document din 1949 ce afirmă intenția de reorganizare a muzeelor bucureștene, pornind de la cele existente. De aici rezultă că ideea unui muzeu unic cu grad de reprezentare maximă nu apăruse încă³⁸. Erau propuse, printre altele, un muzeu de artă universală, unul de artă românească cu caracter social, un altul de artă contemporană și un altul de grafică³⁹. Deși nesemnat, e de presupus că fusese elaborat de Comitetul Special al Muzeelor (afiliat, cel mai probabil, Ministerului Artelor și Informațiilor). În orice caz, cei care

³⁵ Strategii similare de rescriere a istoriei artei ca istorie a realismului, considerat filon progresist, precum și reajustarea cronologiilor conform celor importate din URSS s-au practicat și în alte țări ale Blocului estic. A se vedea cazul Poloniei în Katharyna Murawska-Muthesius, „Museums and the National Identity in Poland”, in *Art and National Identity in Poland and England*, A. Kwilecka, F. Ames-Lewis (ed.), Londra, Birbeck College, 1996, p. 166. Aceeași dorință de a găsi genealogii artei contemporane, legate de începuturile procesului de definire a realismului socialist, angrenase, în 1931, în URSS, o reorganizare a Galeriei Tretyakov pentru a pune în evidență „moștenirea realismului rus”, precum și organizarea unor comemorări dedicate lui Ilia Repin, Vasili Surikov, Ivan Kramskoi: Antoine Baudin, *op. cit.*, p. 20-21.

³⁶ T. Pern, *op. cit.*, *passim*.

³⁷ K. Clark, *op. cit.*, p. 3.

³⁸ SANIC, Fond CC al PCR, Secția de propagandă și agitație, Dosar 88/1949, f. 1.

³⁹ *Ibid.* f. 6-8.

redactaseră documentul erau familiarizați cu discursul ideologic și cu temele propagandei cu privire la muzeu. Adecvarea la noua realitate și deschiderea către clasa muncitoare apăreau drept calități primordiale ale muzeului, construite prin opoziția față de exemplele lui precomuniste. Era necesar, scria rezoluția, ca un muzeu realist și democratic să ia locul muzeului vechi, „incidental și anarhic”⁴⁰. Motivațiile renunțării la planul de mai sus și felul în care s-a ajuns la ideea muzeului universal rămân obscure, dar se poate bănuî că aveau, cel puțin în parte, de-a face cu lipsa profesioniștilor și a banilor. Dintr-un alt document al aceluiași fond de arhivă, se poate deduce că Muzeul de Artă din București a și fost înființat în 1949, sub directoratul influentului istoric de artă George Oprescu⁴¹. Echipa lui a lucrat eficient căci, la inaugurarea din anul următor, Muzeul conținea două galerii, una de artă universală bazată, mai ales, pe Colecția regală și una de artă românească cu lucrări din muzee-colecții precum Toma Stelian.



⁴⁰ *Ibid.*, f.2.

⁴¹ SANIC, Fond CC al PCR, Secția de propagandă și agitație, Dosar 58/1949, f. 40-41. Din arhivele Ministerului Artelor și Informațiilor, rezultă că Oprescu s-a ocupat îndeaproape de viitorul muzeu de artă. (SANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950). El a fost responsabil de lucrările de conversie a palatului regal în muzeu și tot el a contribuit la selecția lucrărilor intrate în patrimoniu. Semnătura lui se regăsește pe statele de plată ale instituției dinaintea deschiderii pentru public (Dosar 882/1949). Aceleași state consemnează funcția lui Oprescu, cea de *șef serviciu*, pe picior de egalitate cu Marius Bunescu. Maxy lipsește, cu desăvârșire, din acest fond de arhivă destul de bogat și, se poate bănuî, din faza fondatoare a Muzeului. Funcția de director i-a fost conferită foarte aproape de inaugurarea muzeului.



5.3-5.4 Galeria Națională, Muzeul de Artă al RPR (*L'Art dans la Republique Populaire Roumaine*, 5, 1952)

Prima expunere a Galeriei naționale, importantă pentru discuția de față, nu se poate reconstitui fără publicațiile Muzeului⁴². Acestea sunt fundamentale deoarece muzeografia din epoca lui Stalin a presupus un aflux considerabil de text ce intermedia relația cu opera de artă care avea rolul de a conferi istoriei artei o dimensiune marxistă și, bineînțeles, intenție pedagogică. Întrucât imaginea nu era suficientă pentru a înțelege noua perspectivă asupra istoriei și trebuia secondată mereu de o dimensiune verbală, Adam Jolles le numește „muzee iconofobe”⁴³. Nu știm dacă în Galeria națională din București existau explicații chiar în sălile de expunere, dar cataloagele îndeplinesc tocmai funcția menționată mai sus, de a însoți și explica parcursul și fiecare dintre lucrări. O primă secțiune era dedicată secolului al XIX-lea și primei jumătăți a secolului al XX-lea. Secvențialitatea și canonul artiștilor nu difereau extrem de mult de cele interbelice. Liniile generale ale narațiunilor despre arta românească modernă disponibile la acea oră nu erau

⁴²Muzeul de Artă al RPR.. *Galeria Națională*, București, fără an și *Maeștrii picturii românești*, cu texte de Ionel Jianu și Ion Frunzetti (vol. I), Ionel Jianu și Mircea Popescu (vol.II), București, 1953.

⁴³ A. Jolles, *op. cit.*

contrazise⁴⁴. Octav Băncilă, considerat de critica interbelică un pictor mai puțin dotat, reprezenta singura abatere de la ierarhiile interbelice. Expunerea generoasă de care are parte se explică prin recuperarea lui din unghiul angajamentului politic de stânga și a temelor sociale abordate. Potențialul de propagandă al imaginii sale a fost exploatat în decursul anilor 1950 nu numai în Muzeu, ci și printr-o frecventă reproducere în felurite publicații (cu sau fără legătură cu arta). Din expunere, lipsea avangarda, ea este însă menționată, printr-o singură frază, în prefața *Maeștrilor picturii românești*, ce pare aproape o justificare a absenței ei: avangarda nu a avut parte decât de o receptare efemeră în România și nu avusese un efect profund asupra istoriei artei locale⁴⁵. În timp ce ierarhiile artistice nu se schimbaseră esențial, selecția lucrărilor reprezentative din interiorul operei artiștilor, precum și fișele de catalog deturnau narațiunea interbelică. Istoria artei moderne românești era rescrisă din perspectivă ideologică, privilegiind anumite momente și lăsând în umbră altele. Termenii în care se discutasă, în mod curent, arta modernă din România – relația cu arta occidentală, impactul impresionismului sau postimpresionismului – au fost înlocuiți de realism, sensibilitate socială și patriotism. Unul din principalele țeluri ale Galeriei consta în aducerea la lumină a filonului realist al artei românești, pe care ideile preconceptuate și interpretările false ale societății burgheze l-ar fi obstrucționat. Analiza operelor istorice împrumută limbajul realismului socialist și, astfel, normele lui, aplicate artei contemporane, nu mai par impuse, ci rezultă din dezvoltarea firească a istoriei artei locale. Se dorea ca modelul instituit de Galerie să depășească nivelul lucrărilor și să acționeze și asupra angajamentului artistului contemporan: „Reconsiderând în mod critic moștenirea noastră artistică, preluând tot ce e bun și pozitiv în creația pictorilor din trecut, artiștii din Republica Populară Română, folosind metoda creatoare a realismului socialist și experiența minunată a artei sovietice – de înaltă valoare educativă și patriotică – se străduiesc neîncetat, sub îndrumarea luminoasă a partidului, să oglindească în chip cât mai strălucit viața nouă și frumoasă ce se făurește azi în țara noastră și să contribuie astfel la marea operă de construire a socialismului, punându-și arta în slujba poporului.”⁴⁶. Selecția drastică a lucrărilor din opera fiecărui artist, preferința pentru portret, căci, în cazul lui, realismul era mai ușor de demonstrat, precum și dimensiunile mici ale Galeriei (Muzeul împărțea sediul fostului palat regal cu CC), au dat sentimentul unei absențe deoarece, în ciuda faptului că artiștii canonici nu se schimbaseră, lucrările considerate canonice pentru fiecare în parte, da. De pildă, Vasile Dobrian își amintește de inaccesibilitatea artei interbelice: „Opere semnate de Luchian,

⁴⁴ A se compara, de exemplu, cu Alexandru Busuioceanu, “Arta românească modernă” [1933], în *Scriseri despre artă*, București, 1980, pp. 76-79 și George Oprescu, *L’Art roumain*, Ed. John Kroon, Malmö, 1935.

⁴⁵ *Maeștrii picturii românești*, vol. II, p. 3.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 4.

Tonitza, Petrașcu, Steriadi, Ressu și alții, puse sub eticheta formalismului, au suferit o lungă perioadă de timp ostracizarea în rafturile depozitelor”⁴⁷.

Deschiderea Galeriei de artă contemporană, câțiva ani mai târziu, ar fi trebuit să consolideze autoritatea exigențelor pe care expunerea istorică le ridica. Soarta ei a fost însă complicată, iar expunerea inițială n-a avut viață lungă. Multe din lucrările incluse în Galerie pot fi cunoscute astăzi numai prin intermediul reproducerilor din epocă. Ghidul editat cu ocazia deschiderii nu livrează, din păcate, data exactă a evenimentului. Totuși, ținând cont de faptul că mare parte a lucrărilor au participat și la Expoziția anuală de stat din 1953, e de presupus că a fost constituită la sfârșitul aceluiași an sau în cel următor. Selecția lucrărilor din 1953-1954 era bazată pe cea mai banală formulă a realismului socialist ce îmbina cultul personalității și cultul muncii. Un loc aparte îl aveau „vechii maeștri” ai artei interbelice care figurau și în galeria istorică și în cea contemporană, constituind unul dintre pilonii discursului despre continuitatea artei românești. În același timp, tot prin intermediul acestei duble expuneri, se vorbea și despre schimbare, deoarece lucrările din cele două galerii ale aceluiași artist erau, adeseori, nesimilare. De pildă, Steriadi figura în partea istorică cu *Hamali în port* (și nu cu peisajele cu care și-a câștigat faima), iar în cea contemporană, cu *Portretul lui A. Toma* (deși, cu excepția celor șarjate, de portrete nu se ocupase niciodată). Un caz aparte era Camil Ressu, cu două lucrări, adeseori reproduse împreună, *Cosași odihnindu-se*, din 1925 și, respectiv, *Semnarea apelului păcii*, din 1952. Unitatea lor stilistică nu poate fi tăgăduită și, la prima vedere, diferențele sunt minime chiar și în ceea ce privește personajele, țărani cu tipologii similare și aceeași îmbrăcăminte. Pe de altă parte, în epoca interbelică, niciun artist nu și-ar fi propus să reprezinte țărani scriind. Mai mult decât atât, în pictura din 1952, Ressu introduce un personaj-cheie care plasează, cu și mai mare precizie, scena în epoca postbelică : discret, în ultimul plan, aplecat deasupra țăranului care scrie, se ițește supraveghetorul, clar delimitat de țărani, trădând, prin haina și șapca lui, apartenența la casta activiștilor. *Semnarea apelului pentru un pact al păcii* conține, ea însăși, imbricate elemente de continuitate și de ruptură, care nici nu aveau nevoie de prezența celeilalte lucrări pentru a fi reperate. Cuplul, considerat și de discursul oficial în termeni de continuitate și ruptură, a funcționat împreună în publicațiile și reproducerile întregului deceniu 6 și următorul. Un articol târziu, poate, ultimul de acest tip, pune în paralel țăranii cu „grumazul încovoiat sub povara nevoii”, dar „cu prestanța demnității omenеști” din lucrarea mai timpurie (al cărei nume este semnificativ schimbat în *Muncitori în repaos*, ca și în expunerea din Muzeu) și „figurile unor oameni ai muncii învestiți cu libertatea de a-și conduce propriul destin” reprezentați în 1952⁴⁸. În ciuda acestor diferențe, spune articolul, ele

⁴⁷ V. Dobrian, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁸ Anca Arghir, „Două compoziții inspirate de viața satului”, în *Scânteia tineretului*, 16. 01. 1962.

alcătuiesc o unitate dată de „caracterul realist”, „concepția înaintată despre artă a artistului” și „stilul grav, sever, monumental”⁴⁹.

Portretistica oficială ocupa un loc important în Galeria națională, luând parte la cultul conducătorului suprem al sovietelor, a cărui amploare devenise incomensurabilă în ultimii ani, și la replica lui locală. Portretele lui Stalin, pictat sau sculptat, singur sau în adunări, depășeau reprezentările cumulate ale liderilor locali, fie politici (Iser, *Gh. Gheorghiu-Dej*), fie culturali (Corneliu Baba, *Acad. Mihail Sadoveanu* sau Jean Steriadi, *Acad. A. Toma*). Galeria, deschisă abia după moartea lui Stalin, plănuită, probabil, anterior, devenea un fel de monument comemorativ neintenționat. Este posibil ca figura lui să fi guvernat expoziția până în jur de 1960, când imaginile lui publice au început să fie îndepărtate (evenimentul cel mai semnificativ a fost dezasamblarea uriașei statui a lui Dumitru Demu din buza parcului Herăstrău). Încă înainte de deschiderea Galeriei de artă contemporană, Muzeul găzduia lucrări realist socialiste în secțiunea rusă a Galeriei de artă universală. Aceasta conținea o istorie abreviată a artei ruse și sovietice, asamblată din copii după maeștrii realiști ai secolului al XIX-lea și replici ale celor mai faimoase lucrări realist socialiste contemporane, printre care se numărau: Alexandr Gherasimov, *I.V. Stalin și K.E. Vorosilov la Kremlin*; Boris Joganson, *Interogatoriul comuniștilor*; Vera Muhina, *Muncitorul și colhoznica*, Semion Ciuikov, *Fiica Kirghiziei sovietice*, Feodor Șurpin, *Dimineața patriei noastre*⁵⁰. Odată ce toate galeriile au fost deschise, puterea acestui tip de imagine asupra privitorului trebuie să fi fost considerabilă. Totuși, modelele pe care încercau să le instaureze nu au avut o viață prea lungă căci galeriile au fost închise pe segmente și, apoi, în întregime, cu ocazia unei mari reorganizări din 1965. În plus, ca și monumentul lui Stalin, s-au șters din memoria colectivă. Spre exemplu, Yvonne Hasan, deși, în a doua parte a anilor 1950, a predat un seminar de artă rusă și sovietică la IAP, nici nu își amintește de existența unei secțiuni speciale în cadrul expunerii Muzeului⁵¹.

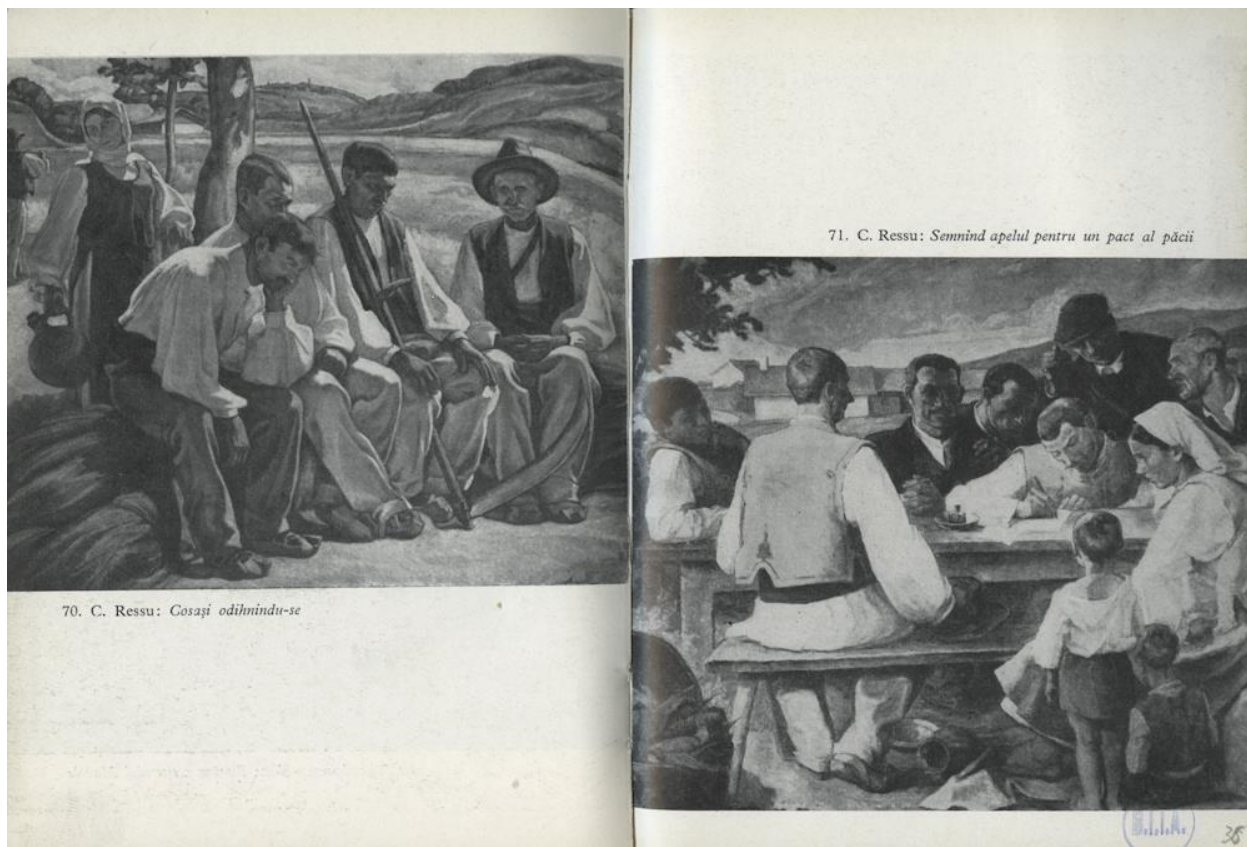
Privită retrospectiv, deschiderea unei galerii realist socialiste, după moartea lui Stalin, pare anacronică. Pe de-o parte, cultul lui nu s-a dizolvat instantaneu, după cum scria deasupra bustului său, la intrarea în marea expoziție de artă de la Dresda din 1953: „Stalin este nemuritor”. Pe de altă parte, stabilizarea canonului realismului socialist tocmai în acel an demonstrează că nu există o cronologie unică a realismului socialist, ci variante ce depind de contexte politice specifice. În

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Absența lucrărilor sovietice a determinat amânarea deschiderii Galeriei. Copiile au fost comandate la Moscova, iar replicile au fost executate, zic documentele (deși, în general, acest tip de antrepriză cădea în sarcina cooperativelor), de către autorii înșiși. A se vedea ANIC, Fond CC al PCR, Secția de propagandă și agitație, Dosar 93/1950, f. 1-4. Parte din lucrări au fost integrate, până în 1989, în expunerea permanentă a Muzeului, în ale cărui depozite se găsesc și astăzi. De exemplu, *Muncitorul și colhoznica* poartă urme de gloanțe de la Revoluția din 1989.

⁵¹ Interviu cu Yvonne Hasan, 10. 12. 2014.

plus, evenimente cărora le atribuim, tot retrospectiv, semnificații majore în schimbarea cursului istoriei, cum este moartea lui Stalin, nu au avut un efect imediat în funcționarea sistemului artistic.



5.5. Reproducerea alăturată a două lucrări de Camil Răssu: *Gosași Odihnindu-se*, 1925 și *Semnarea apelului păcii*, 1952 (Galeria Națională. *Artă Modernă și Contemporană*, București, 1965)

UN REALISM SOCIALIST AVANGARDIST?

STUDIU DE CAZ: M. H. MAXY, JULES PERAHIM, HANS MATTIS TEUTSCH

ÎN EPOCA POSTBELICĂ

Așa cum s-a configurat încă din secolul al XIX-lea, avangarda artistică s-a fundamentat dintotdeauna pe cel puțin un element de natură politică, fie că acesta avea de-a face cu strategii interne câmpului artistic, fie că arta se situa în prelungirea, simbioza sau, dimpotrivă, în opoziție cu politica reală. S-ar putea spune că, odată cu ea, politica a fost încorporată cu drepturi depline în artă. Pe de-o parte, transgresivitatea avangardei a făcut-o stăpână peste domenii care nu aparțineau, în mod tradițional, artei, pe de alta, multiplicitatea ipostazelor sale conceptuale i-a indus un fel de ambiguitate cu privire la utilizarea domeniilor respective. În plus, regimurile politice cu care s-au confruntat avangardele secolului al XX-lea și modalitățile în care acestea au instrumentalizat arta de avangardă au complicat relațiile cu politicul, având în vedere condițiile specifice ale fiecăruia în parte, precum și pluralitatea răspunsurilor artiștilor. Atunci când regimurile politice cu care avangardiștii s-au confruntat au fost totalitare, discutarea raportării lor la politic s-a complicat încă o dată, mai ales după momentul disoluției sau condamnării acestora. Diversele poziționări ideologice au produs receptări diametral opuse ale implicării avangardei în sfera politică ce s-au mai atenuat sau s-au conservat ca atare chiar și după decenii, nu numai de la sfârșitul sistemelor totalitare, dar și de la sfârșitul avangardelor (mă refer aici numai la avangardele secolului al XX-lea dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial, deoarece ele sunt relevante pentru prezenta demonstrație). Toate aceste ingrediente, ce oferă particularitate fiecărui caz, nu spulberă o anumită problematică generală sprijinită și pe o înțelegere globală a avangardei. Aceasta a funcționat în chip distinct în spații geografice variate, în raport cu mediile culturale și politice locale și totuși păstrează aspecte comune care țin, mai ales, de interesul acesteia pentru teorie și care permit, nu fără anumite precauții, o discuție integratoare.

Dificultățile discuției raportului dintre avangardă și angajament politic și a posibilelor contiguități dintre avangardă și realism socialist marchează, încă, cercetarea literară și de istoria artei în toate țările fostului Bloc estic. Recuperarea avangardelor interbelice și postbelice începută

în epoca postsocialistă a avut un impact fulminant asupra cercetării (expozițiilor, conferințelor naționale și internaționale) acestor zone ce fuseseră anterior mai puțin frecventate decât altele și supuse tabuurilor și constrângerilor de comunicare. Premisa acestei întoarceri la avangardă ținea, pe de-o parte, de dorința de revenire la un stadiu cultural precomunist și, pe de alta, era manifestarea unui anticomunism fără zone gri. Avangardelor li se croiește o imagine care refăcea nu numai legătura cu trecutul, ci și cu restul Europei și în care se oglindea opusul absolut al totalitarismului. Avangarda însemna libertate, rebeliune, internaționalism, repetând, într-un fel, caracteristicile ce-i fuseseră recuperate după cel de-al Doilea Război Mondial în Occident, unde devenise întruchiparea culturii „lumii libere”. Într-un asemenea context, istoria avangardei din România a fost privită dintr-un punct de vedere aproape exclusiv estetic și, dacă angajamentele interbelice ale avangardiștilor au fost gradual acceptate și parțial cercetate, cele de după instaurarea regimului comunist au fost minimalizate sau renegate și prea puțin confruntate⁵². Istoria artei recente, care nu a acceptat încă realismul socialist ca parte integrantă a sa, prezintă pe artiștii care animaseră avangarda interbelică și care au luat, ulterior, parte la instaurarea realismului socialist alternativ ca victime sau călăi. În cea mai recentă carte a sa, Erwin Kessler aruncă asupra lui Maxy și Perahim toată responsabilitatea constrângerilor din câmpul artei din timpul stalinismului⁵³, simplificând relațiile de putere, precum și aportul altor numeroși artiști într-un mod similar concepțiilor care desemnează partidul ca sursă directă a realismului socialist. La polul opus, se situează eradicarea totală a realismului socialist din cariera lor, care se folosește de ideea lipsei de putere a artistului în fața acțiunii politice. Prima retrospectivă Perahim, organizată în 2014-2015 la Musée d'Art Moderne, la Strasbourg, alocă numai câteva rânduri și nicio imagine celor aproape 25 de ani petrecuți în România postbelică, înainte de emigrarea în Franța, dintre care mulți sub semnul realismului socialist. Catalogul se mulțumește să reia mărturia soției artistului conform căreia, în acei ani, Perahim a ales un fel de exil interior, refuzând să mai picteze și dedicându-se, în exclusivitate, graficii⁵⁴, o mărturie ce trebuie, fără îndoială, chestionată deoarece este făcută numai din perspectiva carierei din exil, în care s-a manifestat aproape exclusiv ca pictor. O mărturie cu mesaj similar avem și în cazul Maxy: „Am trăit împreună”, scrie Mimi Șaraga Maxy în 1995, „perioada plină de speranță și dureroasă decepție a comunismului romantic, perioadă în care a fost angajată aproape toată intelectualitatea din Franța, marii artiști în frunte cu Picasso. [...] Lui Maxy i se cereau lucruri imposibile, împotriva convingerilor lui artistice, totul se bătea cap în

⁵² Multe dintre studiile influente în cercetarea avangardei din România au abordat chestiunea politicii numai în mod de asemenea, unii autori văd o relație de antagonism între avangardă și comunism bazată fie pe « intoxicarea » ideologică, fie pe « obediența » avangardiștilor. Spre exemplu, studiile lui Ion Pop despre revista postbelică *Orizont* văd în implicarea politică o negare a crezurilor avangardei, un regres, o ariergardă: Ion Pop, *Din avangardă spre ariergardă*, București, Vremea, 2010.

⁵³ Erwin Kessler, *X:20. O radiografie a artei românești după 1989*, București, Vellant, 2013.

⁵⁴ Perahim, *La Parade Sauvage*, Musées de la ville de Strasbourg, 2014-2015.

cap și a suferit enorm, și eu împreună cu el”⁵⁵. Chiar dacă apologiile aparțin aici familiei, ceea ce ar explica, cu ușurință, dorința de protejare a imaginii postume, ele sunt reprezentative pentru o atitudine mai generală. În plus, artiștii înșiși și-au rescris biografiile odată cu „dezghețul”, evacuând, pe cât a fost posibil, realismul socialist din producția lor artistică trecută și încercând să redevină doar artiști de avangardă⁵⁶. Atât condamnarea avangardiștilor drept „călăi”, cât și deplângerea lor ca „victime” nu oferă o privire echilibrată asupra carierelor lor extrem de bogate și variabile în care politica a jucat un rol de prim rang. În cele de mai jos, mă voi ocupa de partea marginalizată din cariera a trei artiști de avangardă din România, fără a uita însă de pozițiile și concepțiile lor artistice și politice interbelice.

Capitolul de față se situează pe limita între avangarda ca întreg și avangarda în configurațiile ei individuale, propunându-și să marcheze câteva momente ale identității politice a avangardei din România și să continue, între aceste jaloane mai largi, studiile de caz. În cadrul cercetării, avangarda funcționează ea însăși ca studiu de caz, însă, pentru a evita și aici nivelarea experiențelor artistice și a reliefa, până la capăt, pluralitatea lor în contextul societății socialiste aflată la începuturile ei, am crezut că e adecvat să apelez și la studii de caz individuale. Selecția artiștilor s-a impus de la sine deoarece, între artiștii care participaseră la avangarda istorică, atât M. H. Maxy, Jules Perahim, cât și Hans Mattis Teutsch și-au continuat cariera postbelică în România ca aliați ai regimului, bucurându-se de poziții importante și putere considerabilă. Dacă, în domeniul artelor vizuale, ei au statut aparte căci sunt aproape singurii rămași în țară după emigrări succesive petrecute, mai ales, înainte de Război, destinul lor a fost similar cu cel al literaților (mai numeroși printre avangardiști dintru început) precum Ion Călugăru, Geo Bogza, Sașa Pană sau Virgil Teodorescu, intrați și ei în structuri instituționale și deveniți repere ale literaturii oficiale. Victor Brauner părăsise România în 1938, iar Marcel Iancu plecase în 1941, după rebeliunea legionară, în Israel, fără a mai reveni după război, cum s-a întâmplat cu alți avangardiști din alte țări estice⁵⁷. Victor Brauner, de pildă, ar fi putut fi tentat să se întoarcă, dacă nu datorită convingerilor politice, măcar pentru a participa la bunăstarea familiei și prietenilor. Scrisorile primite de la surorile și, mai ales, de la fratele său între 1944 și 1948 sunt simptomatice pentru acest intermezzo entuziast, dar și pentru destinele foștilor camarazi de avangardă. Perahim apare sub chipul eroic al eliberatorului încă de la reluarea corespondenței: „Ai aflat că suntem liberi, foarte liberi și că putem în fine respira și că Puiu [Perahim] este dintre cei care ne-au adus

⁵⁵ Eugen Iacob, *Amintiri fără țară*, București, Meridiane, 2003, p. 237.

⁵⁶ A se vedea, spre exemplu, catalogul retrospectivei Maxy din 1965 în care se face un salt de la anii 1945 la 1960: *Expoziția retrospectivă M.H. Maxy*, București, 1965.

⁵⁷ De exemplu, în Cehoslovacia sau RDG (de fapt, încă dinainte de fondarea ei, în Zona de ocupație estică), artiști antifasciști s-au întors după 1945, invitați uneori de regim. A se vedea: Ulrike Goeschen, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst in Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker&Humblot, 2001, p. 27 și Shawn Clybor, *op. cit.*, *passim*.

finalmente LIBERTATEA. Trăim ca într-un basm și am vrea să-l împărțim cu tine”⁵⁸. Doi ani mai târziu, veștile despre Maxy, condescendent numit „artist al poporului”, și *Orizont*, revista fără cititori a lui Sașa Pană, sugerează, mai degrabă, o atitudine critică, ce se simte, inclusiv, în descrierea propriei condiții, aflată în plină ascensiune, față de schimbările din câmpul cultural⁵⁹. După această perioadă de incertitudini în care avangarda și cercurile ei par a se reface și în care colaborarea cu noile structuri politice nu excludea rezerva sau scepticismul, toți actorii de mai sus se vor găsi pe drumuri disjuncte: Maxy și Perahim își stabilizează pozițiile în instituțiile nou-create, Sașa Pană redevine medic militar⁶⁰, granițele se închid și familia Brauner nu se mai poate reuni, iar Harry Brauner va fi judecat în lotul Pătrășcanu și va îndura 12 ani de închisoare⁶¹.

În primii ani după Război, avangarda și cercurile sale de cunoscuți și prieteni, ce cuprindeau indivizi din toate zonele culturale sau ale presei sau chiar oameni politici, sunt propulsate dinspre marginile câmpului artistic către centrul lui. Mulți văd aici o posibilitate de redefinire, dar care nu poate avea loc decât în conjuncție cu puterea politică comunistă. Pornind de aici, pot fi interogate mai multe ipostaze politice ale avangardei ce pot fi detectate atât în anterioritatea, cât și în posterioritatea mijlocului anilor 1940. Ele au fost distincte în intensitate, orientare, angajament, precum și în ceea ce privește puterea efectivă a artiștilor angajați. Din perspectiva celor trei artiști ai capitolului de față, se poate vorbi de o serie de astfel de angajamente politice conectate între ele prin opțiunea de stânga, dar care nu decurg, neapărat, unele din altele. Opțiunile, la fel ca și înrolarea propriu-zisă sub steagul unei misiuni sau al unui partid politic, constituie răspunsuri succesive la anumite condiții politice, la anumite probleme concrete privind practica artistică și nu trebuie considerate convingeri statice și definitive. În același timp, opțiunile de stânga, așa cum au fost exprimate în artă sau în publicații din perioada interbelică, permit discutarea carierei postbelice a celor trei sub semnul anumitor continuități și nu al unei rupturi radicale cu trecutul avangardist. Artiștii înșiși și-au activat aceste legături sau, dimpotrivă, le-au obliterat, urmând meandrele politicilor culturale. Concepția despre realismul socialist ca antipod

⁵⁸ Harry Brauner către Victor Brauner, toamna 1944?, in *Victor Brauner. Écrits et correspondences 1938-1948. Les archives de Victor Brauner au Musée National d'Art Moderne*, Textes choisis, réunies par Camille Morando et Sylvie Patry, Paris, Centre Pompidou – INHA, 2005, p. 132. Harry Brauner face aluzie la revenirea în țară a lui Perahim împreună cu armata sovietică. Amintiri despre Perahim îmbrăcat în uniformă armatei sovietice se găsesc și în memoriile lui George Tomaziu, *Jurnalul unui figurant 1939-1964*, București, Univers, 1995, p. 47: „O vizită pe care am primit-o în timp ce lucram m-a obligat să-mi pun întrebări asupra noilor temelii ale societății care tocmai se instaura. Militarul sovietic venit să mă vadă, împreună cu o rusoaică, nu era altcineva decât Perahim care, după plecarea în Basarabia, făcuse războiul în URSS într-un atelier specializat de postere de propagandă”.

⁵⁹ Harry Brauner către Victor Brauner, 10 aug. 1946, *ibid.*, p. 135. Pentru comentariul corespondenței lui Victor Brauner cu România, a se vedea: Irina Livezeanu, „From Dada to Gaga: The Peripatetic Romanian Avant-Garde Confronts Communism”, in *Littérature et pouvoir symbolique: colloque international (Bucarest 2003)*, Mihai Dinu Gheorghiu, Lucia Dragomir (ed.), Pitești, Paralela 45, 2005.

⁶⁰ Vladimir Pană, „Avangardiști de stânga”, in *Ziarul Financiar*, 27 oct. 2004, <http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/avangardistii-de-stanga-2900450/>, consultat 15.07.2015.

⁶¹ Pentru câteva date biografice, a se vedea: Z. Ornea, „Din viața lui Harry Brauner”, in *România literară*, 42, 1999, http://www.romlit.ro/din_viața_lui_harry_brauner, consultat 15.07.2015 și *Surâsul lui Harry*, Irina Nicolau și Carmen Hulață (ed.), București, Ars Docendi, 1999.

al modernismului și, mai ales, al avangardei, precum și inacceptarea responsabilității pentru sprijinirea lui a condus, de multe ori, la negarea sau atenuarea rolului și angajamentelor fiecărui artist în parte. Înainte de a discuta în ce măsură se pot detecta continuități în operele create de ei după 1945 și poziția fiecăruia în cadrul instituțiilor artistice (mai ales în cazul lui Maxy, aceasta a reieșit din alte capitole), voi schița ipostazele politice ale avangardei, pornind de la publicații atât antebelice, cât și postbelice, deoarece ele au avut un rol covârșitor în definirea și autodefinirea avangardei în genere. Deoarece textul de față acordă o atenție specială fenomenelor culturale amestecate și imprecise, cronologiile acestui capitol își fixează un altfel de reper, și anume revista *Orizont* (1945-1947), pentru a se uita după aceea înapoi, spre epoca interbelică și apoi să revină, după cel de-al Doilea Război, cu studiile de caz. Un astfel de parcurs va contribui la înțelegerea mai nuanțată a „moștenirii” politice și a tipurilor de practică artistică și formală pe care artiștii o poartă cu ei în anii realismului socialist.

POZIȚIONĂRI POLITICE ÎN PUBLICAȚIILE AVANGARDEI

Revista Orizont: avangarda între glorificare și critică

Revista *Orizont*, pe care Sașa Pană o conduce între 1945 și 1947, reprezintă ultima publicație pentru care calificativul de avangardistă poartă încă un sens și care își propune explicit să refacă și să mențină conexiunea cu manifestările și atitudinile antebelice. Ea prezintă o avangardă deja istoricizată care mai are însă o anumită forță legitimatoră, conferită, pe de-o parte, de oameni și, pe de alta, de strategii publicistice. Chiar prezența lui Pană la conducerea revistei reface, într-un fel, situația de la *unu*, publicație suprarealistă fondată de el în 1930. La fel, și aspectului tipografic al copertei i se pot trasa rădăcini mai vechi, amintind, mai pe departe, de *unu* și, mai aproape, de o revistă antebelică apărută în preajma avangardei și la care el a colaborat, și anume *Tiparnița literară*. Colectivul de colaboratori conține avangardiști mai vechi ca Stephan Roll, M.H. Maxy, mai tinerii Aurel Baranga, Constantin Nisipeanu, Perahim, Miron Radu Paraschivescu, precum și nou veniți: Ion Caraion, Dinu Hervian, Ligia Macovei, Marcela Cordescu, Liana Maxy, Emil Suter, Ion Vitner ș.a. Este, fără îndoială, o configurație de nume semnificative pentru ceea ce a însemnat relația dintre literatură/artă și politic nu numai la momentul în care s-au găsit împreună în paginile *Orizontului*, ci și în următoarea decadă, corespunzătoare instalării și consolidării realismului socialist.

În revista condusă de Sașa Pană, avangarda adună mai multe semnificații și mai multe niveluri temporale fluctuante, când convergente, când contradictorii. Aspectele politice pe care

antrepriza publicistică le asumă modelează, în mod decisiv, dinamica semnificațiilor odată cu conturarea mai precisă a unor tabere. Sub semnul avangardei, al unei avangarde ce se apropie de primul său înțeles de entitate militară, se așează, mai întâi, noul tip de artist pe care revista îl propune. Lui i se dedică numeroase texte, începând cu fixarea trăsăturilor esențiale, încă din primul număr, în articolul de inaugurare intitulat *Manifest*: „Poet, romancier sau eseist, scriitorul trebuie să fie luptătorul în mâna căruia stă condeiul, armă temerară, menită să lumineze și să încânte mințile. Scriitorii trebuie să fie, susține Mareșalul Stalin, inginerii sufletului omenesc. Creația lor, arta, naște din constrângere și trăiește în libertate. Sunt cuvintele unui romancier care a luptat și cu arma când libertatea unor popoare era amenințată: André Malraux. Să luptăm pentru libertatea și demnitatea vieții, evocând în scrisul nostru lanțul de constrângeri și nelegiuiri la care am fost supuși în anii de teroare fascistă.”⁶² Apelul la genul manifestului amintește de gesturile similare din publicațiile de avangardă interbelice, cu diferența că relația ambiguă dintre dimensiunea politică și cea artistică este înlocuită cu o suprapunere perfectă.

„Avangarda” face, totodată, referire directă la experiențele antebelice, considerate, în unele locuri, ca întreg, iar, în altele, rezumate la suprarealism. Acesta era încă activ pe scena românească, fiind reactivat de Sașa Pană însuși și de alți scriitori pe care istoria literară îi va păstra sub numele de „al doilea val suprarealist”. Constructivismul nu este niciodată luat în calcul, iar foștii lui adepți (Maxy, Roll) sunt înglobați în avangarda generică, așa cum fuseseră, în fapt, și la *unu*. Poziția de conducere a lui Sașa Pană, precum și instalarea lui în postura de istoric al avangardei duc la privilegierea publicației lui din anii 1930 în definițiile și evaluările retrospective ce apar în *Orizont*. Intențiile lui Pană privind avangarda incumbă, pe de-o parte, o ancorare în prezent, un efort de a demonstra că ea a anunțat prezentul (ce aparținea Partidului comunist) și este încă eficace, și, pe de alta, o privire spre trecut prin scrierea istoriei acesteia. Ambele antreprize se conjugă pentru a pregăti canonizarea avangardei, obținerea *à rebours* a unei poziții pe care aceasta nu o deținuse în perioada interbelică. Gloria avangardei în trecut și în prezent constituia motorul majorității contribuțiilor lui Pană nu numai la *Orizont*, ci, adiacent, și în alte publicații patronate de Partidul comunist. Strategiile lui includ republicarea de texte mai vechi și refacerea simbolică a grupului de la *unu* prin celebrarea figurilor absente. Benjamin Fundoianu și Ilarie Voronca devin, prin evocarea destinelor lor tragice, eroi ai istoriei avangardei. Portretelor celor doi, li se adaugă prezentări ale activității de avangardă a lui Ion Călugăru, Perahim, Claude Sernet și a altora. Seria de memorii va fi continuată de Pană și în *Revista literară* (1947), urmașă a *Orizontului*, la conducerea căreia se va afla Miron Radu Paraschivescu.

⁶² „Manifest către cititori și colaboratori”, în *Orizont*, 1, 01.11.1944, p.1.

Glorificarea avangardei se amesteca, în mod aparent noncontradictoriu, cu critica ei. Ținta predilectă era suprarealismul, descris de un Aurel Baranga, de pildă, ca burghez și superficial, ca o „artă decadentă de laborator”.⁶³ Deși pare paradoxală, această situație nu constituie o noutate, căci cele două atitudini au conviețuit în câteva numere din *unu*. Pe atunci, Stephan Roll aprecia suprarealismul drept incomplet deoarece nu accepta preeminența revoluției sociale asupra celei artistice: „Trecerea lor la revoluția socială ar fi fost autentică dacă s-ar fi făcut cu toată abnegația și numai atunci s-ar fi încadrat în adevăratul avangardism, în avangardismul permanent care cere oameni întregi, definitivi, cu o personalitate reflexă, universală.”⁶⁴ În parte, limbajul poetic contribuie la imaginea unui suprarealism decadent, care are mai multe în comun cu decadența *fin de siècle* decât cu utilizarea peiorativă a termenului, ce se va întâlni masiv în discursul realismului socialist referitor la avangardă: „Suprarealiștii au marcat finalul unei culturi, unei deboșe artistice, fiind niște magnifici decadenți”, ei au fost „florile glorioase pe catafalcul acestei culturi, agonia delirantă cu reveriile ei paradisiace”⁶⁵. La fel ca la *unu*, în *Orizont*, proporțiile dintre cele două atitudini indică preponderența avangardei pentru ca, mai târziu, în *Revista literară*, balanța să încline, încet, în cealaltă parte. Realismul socialist nu pare să constituie o urgență pentru colaboratorii revistei, sunt reluate însă constante idei cu caracter mobilizator care aparțin, mai general, zonei de stânga: arta în strânsă legătură cu viața, accesibilitatea ei, deschiderea către proletariat sau critica burgheziei. Artistul trebuie să își fixeze același scop, după cum reiese dintr-un articol în care Maxy revizuieste întreaga istorie a artei românești moderne. Scheletul de care se atașează narațiunea lui este de factură ideologică și preia multe dintre direcțiile de propagandă ale PCR. Avangardei i se conferă un loc oarecum neutru din care pare că lipsește tocmai angajamentul politic: „tendințe abstractizante, cari au încercat să promoveze în artă ideea unui obiectivism pur formal”.⁶⁶ Indiferent de direcție, arta românească îi apare lui Maxy neunitară și marcată de divorțul de proletariat, fapt ce va fi remediat datorită noului regim: „În ziua în care artistul își va da seama că ieșind dintr-un mediu burghez cu toate prejudecățile, cu toate pozițiile antagoniste, va putea să intre în mijlocul clasei din care face parte, în ziua aceea arta va exprima însăși esența muncii, în care s-a integrat și atunci va avea înțelegerea ce i se datorează. Și arta sa va fi accesibilă tuturor și înțelegerii tuturor, și numai atunci va reuși să ridice inimile către acea inexprimabilă delectare spirituală, de care trebuie să fim cuprinși cu toții.”⁶⁷

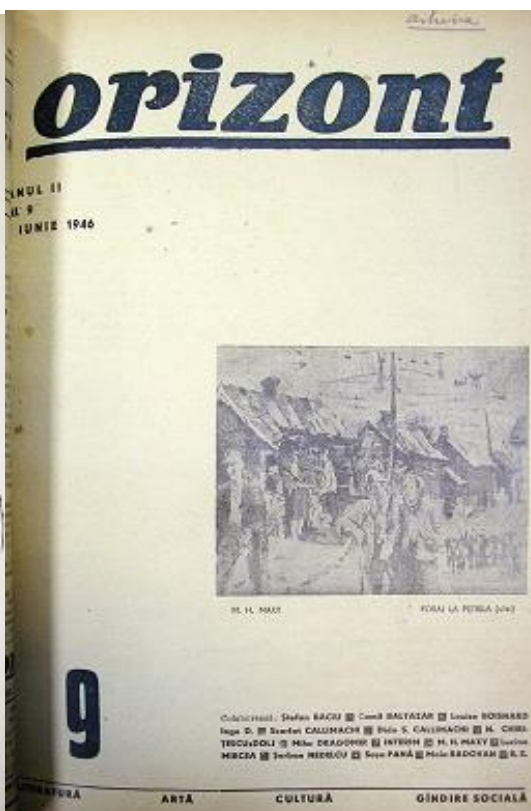
⁶³ A. Baranga, „Artă – viziune directă a vieții sociale”, în *Orizont*, 9, 1945, p.4.

⁶⁴ St. Roll, „Sugestii înaintea unui proces”, în *unu*, 49, 1932, p.2.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ M.H. Maxy, „Artă românească”, în *Orizont*, 4, 1945, p.3.

⁶⁷ *Ibid.*



Un moment crucial pentru redefinirea avangardei în noul context politic revelează o concepție extinsă asupra artistului angajat, ale cărui repere nu sunt exclusiv sovietice, ci se atașează prestigiului flamboiant al oamenilor de cultură ce luaseră atitudine împotriva nazismului. Chiar manifestul din primul număr al revistei îl invoca pe Malraux, dar mult mai semnificativ va fi, din acest punct de vedere, Tristan Tzara care revizitează România, în 1946, în calitate de propagandist al Partidului Comunist Francez⁶⁸. Pentru cei din preajma revistei *Orizont*, aura lui o depășea pe cea a intelectualului de stânga luptător în Rezistență în virtutea căreia fusese trimis în acest tur și reprezenta o extraordinar de adecvată combinație între avangardă și comunism, adică exact identitatea pe care ei înșiși încercau să și-o construiască⁶⁹. În plus, era imposibil ca puterea modelului său care legitimase aspirațiile interbelice ale avangardei românești să nu reverbereze și în prezent.

Contribuția artiștilor, de care acest capitol este interesat, în paginile revistei *Orizont* nu este majoră, revista fiind destul de puțin axată pe imagine: Mattis Teutsch nu apare deloc (posibil, datorită comunicării slabe între capitală și provincie, unde acesta trăia din anii 1930), iar Maxy și Perahim sunt prezenți cu ilustrații în stil modernist dispuse, uneori, chiar pe copertă, ce aveau, dar nu obligatoriu, o tematică ce rezona cu propaganda comunistă. Totuși, revista conturează o ultimă identitate de grup a avangardei înainte de instaurarea realismului socialist. Ea rămâne un exemplu al tranziției de după Război care, pe de-o parte, atestă o anumită atracție a avangardei pentru ceea ce va deveni realismul socialist și, pe de alta, dă mărturie asupra modalităților în care era definită arta angajată încă nesupusă controlului de stat.

Atitudini, opțiuni, tatonări interbelice

Pentru a trasa identitățile politice ale avangardei înainte de instaurarea regimului comunist, trebuie urmărite mai multe direcții, ținând seama de pluralitatea identităților de stânga din perioada respectivă. O parte dintre viitorii avangardiști au fost expuși la ideile mediului socialist la începuturile carierei. Dan Gulea a așezat nașterea modernismului românesc (definit ca ruptură de romantism, simbolism și sămănătorism), pe care o situează în jurul lui 1910, sub semnul poziționărilor politice.⁷⁰ Astfel, ar exista un modernism de stânga și un altul liberal, opuse paseismului și academismului asociate cu dreapta spectrului politic. Partidul socialist și cel liberal

⁶⁸ A se vedea: Irina Livezeanu, *op. cit.*, p. 244-245 și Ion Pop, *Din avangardă spre ariergardă*, București, Vremea, 2010.

⁶⁹ Sașa Pană, „Importanța prezenței lui Tristan Tzara în România”, în *Orizont*, 2, 1946, p.2-3. Mai târziu, editura de pe lângă revista *Orizont* va publica și una din conferințele ținute de Tzara la București care prezintă suprarealismul ca artă angajată: T. Tzara, *Suprarealismul și epoca de după război*, col. *Orizont*, 3, 1947, p. 5.

⁷⁰ Dan Gulea, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Pitești, Paralela 45, 2007, p. 14-16.

au deschis paginile ziarelor aflate sub egida lor literaturii și artei novatoare. Ion Vinea, Jacques Costin, Benjamin Fondane, Ion Călugăru, Ilarie Voronca, Alexis Nour, Tana Qvil au început să publice în periodice socialiste, îndeosebi în *Facla*, al cărei fondator, N.D. Cocea, le devine, pentru un timp, mentor.⁷¹ Se pare că acesta se afla în legătură directă cu Partidul comunist, care participa la finanțarea *Faclei*.⁷² Construcții abstracte de M.H. Maxy sunt reproduse de revista socialistă *Omul liber*. *Chemarea*, revista adolescenței editată de Ion Vinea și Tristan Tzara, se afla sub patronajul *Faclei*, iar *Contimporanul*, înființat de Vinea în 1922, relua, de fapt, numele unui ziar de orientare socialistă dinainte de război.⁷³ Prima expoziție internațională organizată de grupul de avangardă strâns în jurul publicației, în 1924, socotită eveniment fondator, va primi recenzie cea mai extinsă în ziarul socialist *Cuvântul liber*, condusă de Eugen Filotti⁷⁴. După circa un deceniu, noua lui serie va marca, încă o dată și mult mai decisiv, opțiunile politice ale avangardei. De altfel, *Contimporanul* însuși nu a fost, în primii săi ani, exclusiv o revistă culturală, cât axată pe critica social-politică, pentru care Marcel Iancu producea xilografuri polemice în acord cu textele publicate.⁷⁵ Ca tip de publicație, era foarte similar *Omului liber*. În acest context, nu trebuie uitat că Ion Vinea, principal animator al revistei, alături de Marcel Iancu, va deveni deputat al Partidului Național Țărănesc, care, în etapa interbelică, includea multe idei de stânga⁷⁶.

După 1924, an în care *Contimporanul* se desprinde de comentariul politic și adoptă un conținut, cu precădere, cultural, opțiunile politice devin aproape impalpabile și sunt greu de decelat în condițiile în care colaboratorii sunt selecționați dintr-o arie foarte vastă a câmpului cultural. În mod similar, următoarele reviste de avangardă nu pot fi încadrate în categoria revistelor de stânga, chiar dacă, în paginile lor, se pot citi pozițiile politice ale unora dintre colaboratori. Nici *Integral*, revista fondată de Maxy în 1925, nici *unu*, care va prelua, sub conducerea lui Sașa Pană, mare parte din grupul de la *Integral*, nu par preocupate, cu adevărat, de unificarea completă a domeniului estetic cu cel politic și mențin o anumită pluralitate. Manifestul *Integral* conține sintagme precum „Clase descind, economii inedite se construiesc. Proletarii impun forme.” sau „Cufundați în colectivitate, îi creiăm stilul...” care pot fi convingător așezate sub specia ideologiei stângiste. În consonanță, apologia ulterioară pune lipsa de receptivitate față de manifest și, implicit, față de

⁷¹ *Ibid.*, p.30.

⁷² Stelian Tănase, *Clienții lui Tanti Varvara*, București, Humanitas, 2008, pp.82-84.

⁷³ D. Gulea, *op. cit.*, p.28.

⁷⁴ E.F.(Filotti), „Expoziția Contimporanul”, în *Cuvântul liber*, 13.12.1924, p.20.

⁷⁵ Pentru un comentariu mai extins al acestei etape din istoria *Contimporanului*, a se vedea: Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, Cartea Românească, 2007, p. 131-145; Irina Livezeanu, „Romania: <Windows toward the West>. New Forms and the <Poetry of New Life>”, în *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Europe 1880-1940*, Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop (ed.), Oxford University Press, 2013, p. 1166-1171.

⁷⁶ Sanda Cordoș discută foarte nuanțat raporturile lui Vinea cu politica, cu opțiunile, dar și cu suferințele provocate de regimul comunist în *Ion Vinea: un scriitor între lumi și istorii*, București, MNLR, 2013, mai ales capitolele „În câte revoluții a crezut Ion Vinea?” și „Ion Vinea în timpul totalitarismelor”, p. 58-118.

ideile integraliste pe seama sistemului politic, inadecvat, se subînțelege, artei noi: „[...] artiștii de avangardă cunosc mai ales reacțiunea democrației – îi simt ades represiunea. «Democrația» nu vrea artă! Pentru că e politică și politicienii sunt insensibili la abstracțiuni.”⁷⁷ Critica democrației constituia un loc comun aparținând, mai degrabă, discursului comunist, fiind adesea asociată cu critica societății burgheze și a capitalismului. Totuși, în alte numere, apar, fulgurant, figuri socialiste precum Constantin Titel Petrescu⁷⁸ și critici acerbe ale comunismului venite din partea lui Tristan Tzara (aflat într-o fază anticomunistă și antisuprarealistă, pe care le consideră, în egală măsură, constrângătoare și superficiale; sunt păreri care, după cum am văzut mai sus, vor suferi schimbări radicale)⁷⁹ și Benjamin Fundoianu⁸⁰. Este adevărat, pe de altă parte, că raporturile dintre socialism și democrație s-au aflat într-o continuă remodelare mai ales după Revoluția din octombrie, în funcție de distanțările sau apropierile dintre partide (socialist și comunist) și că este foarte posibil ca și opțiunile avangardiștilor din România să fi fost oscilatorii în aceste jocuri de putere. În afară de cele câteva articole ale lui Stephan Roll, singurul din grup înscris în PCR aflat în ilegalitate, în care declară avangarda insuficientă misiunii politice a artei, nu avem știri certe asupra acțiunilor politice ale întregului colectiv. Avem, în schimb, viziunea birocratică a Siguranței Statului care a considerat grupul de la *unu* susceptibil de activități politice comuniste și reușește chiar să obțină informații din interior. În afară de prejudecăți care presupuneau o legătură între avangardă și comunism, rapoartele nu aduc nimic concret, fie pentru că membrii grupului sunt precauți, conștienți fiind de pericolul de a fi arestați și închiși care-i pândeau în caz de descoperire, fie opțiunile lor nu presupuneau încă o implicare activă⁸¹. În memoriile sale, Sașa Pană plasează această implicare ceva mai târziu, în condițiile instabile ale regimurilor politice de la sfârșitul anilor 1930 și ale dominației politicii de dreapta. Iată ce notează el întrucâtva conformist: „Afirmație verificată: cei grupați în jurul revistei protestatare, neconformiste, antiburgheze *unu* (1928-1932) și, în continuare, al editurii cu același nume ne-am găsit cu toții, în anii grei ai guvernării antonesciene, înregimentați disciplinat în lupta ilegală, conspirativă, condusă de partidul nostru comunist.”⁸² Cu toate acestea, niciuna dintre revistele de avangardă interbelice nu va fi recunoscută ca revistă „progresistă” în istoriile Partidului comunist scrise după 1945, regimul neacordând nicio importanță acestor antreprize care, în ciuda unor simpatii recunoscute ulterior, fuseseră, în definitiv, doar antreprize private⁸³.

⁷⁷ Ion Călugăru, „Omul”, în *Integral*, 1, 1925, p.3.

⁷⁸ Constantin Titel Petrescu, „Arghezi și politica”, în *Integral*, 3, 1925, p.5.

⁷⁹ Tristan Tzara, „Marcher au pas. Tristan Tzara parle à *Integral*”, în *Integral*, 12, 1927, p. 6-7.

⁸⁰ Benjamin Fondane, „La révolution et les intellectuels”, în *Integral*, 12, 1927, pp.14-15.

⁸¹ A se vedea: *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Stelian Tănase (coord.), Iași, Polirom, 2008, *passim*.

⁸² Sașa Pană, *Născut în 02*, București, Minerva, 1973, p.644.

⁸³ A se vedea, de exemplu, lista revistelor de stânga care nici măcar nu menționează vreuna din revistele de avangardă din introducerea semnată de Mircea Mușat și Ion Ardeleanu la antologia: „*Cuvântul liber*” în *apărarea independenței și integrității României*, Ion Ardeleanu (ed.), București, Eminescu, 1982.

Singura revistă care va conta în istoriile politice ulterioare și în care se regăsesc mulți dintre avangardiștii grupului de la *unu*, spulberat de atitudini ostile și dificultăți financiare, va fi noua serie din *Cuvântul liber* ce supraviețuiește doar trei ani, între 1933-1936 (redactor - șef Ion Teodorescu-Braniște). Soarta ei se aseamănă cu a altor reviste de stânga, multe finanțate de URSS, care au apărut efemer în toată perioada de ilegalitate a PCR. Printre colaboratori se numărau: Gh. Dinu (sau Stephan Roll, care a renunțat, parțial, la numele de avangardist), Miron Radu Paraschivescu, Brunea-Fox, Gherasim Luca, Paul Păun, Geo Bogza, dar și numeroși artiști veniți din varii direcții: B'arg, Ion Anestin, Aurel Jiquidi, Vasile Dobrian, Eugen Drăguțescu, Rik, Nina Arbore, Marcel Iancu, Maxy, Mattis Teutsch, Perahim, Iosif Ross, Lucia Demetriade Bălăcescu, Nicolae Cristea, Aurel Mărculescu, Ion Vlasiu.

Chiar dacă imaginea a fost prezentă în multe dintre ele, niciuna nu i-a acordat o importanță atât de mare precum *Cuvântul liber*, importanță vizibilă atât în numărul artiștilor colaboratori, cât și în spațiul editorial generos pe care-l ocupau. Grafica lor, în mare parte lucrată special pentru publicație, era însoțită de articole consistente de critică socială, politică și culturală. Chiar dacă nici inițiativa și nici controlul publicației nu aparțin avangardei, aspectul tipografic al revistei își are rădăcinile în invențiile și interesul acesteia pentru mediul tipărit. Copertele, unele realizate de Perahim, utilizează o varietate de mijloace, de la desene în plină pagină până la colaje sau fotomontaje spectaculoase, care dau mărturie asupra încrederii în capacitățile persuasive ale imaginii. Publicația va fi, de asemenea, importantă pentru definirea unora dintre artiștii colaboratori ca artiști antifasciști și a artei lor drept artă angajată⁸⁴. Există câteva direcții majore ce pot fi urmărite pe tot parcursul apariției revistei: aspecte ale ideologiei comuniste sunt discutate în mod deschis, fără însă a predomina; o temă importantă este pericolul războiului și al politicilor de dreapta în România și în Europa; comentariul social și cultural dintr-o perspectivă stângistă. Revista publica și literatură și cronici la expozițiile colaboratorilor, ale diverșilor avangardiști sau ale simpatizanților de stânga. Tematica graficii urmează și ea aceste linii, intrând în dialog cu articolele la un nivel general și nu ca ilustrație literală a textului; imaginea era concepută pentru a rezista în mod autonom.

În privința modelelor culturale propuse de revistă, se poate detecta o dublă apartenență, una provine din URSS, discutând totuși figuri recunoscute la un nivel internațional precum Ilia Ehrenburg sau Maxim Gorki, și o alta privește spre Occident, cu precădere spre Franța unde, la

⁸⁴Aceasta se va întâmpla, mai ales, în perioada imediat postbelică în care o astfel de ascendență constituia, pentru artiști, un factor legitimator. A se vedea, spre exemplu, revista pentru străinătate *Arcades* 3-4, 1947 care reproduce o selecție de grafică sub titlul „Desenul social” și în care apar unii dintre foștii colaboratori la *Cuvântul liber*.

acea vreme, se formau asociații și proteste împotriva politicilor Germaniei naziste. Această atitudine se va conserva și imediat după Război, așa cum am menționat deja pentru cazul revistei



6.5-6.7 Coperți Cuvântul liber, 1933-1936

Orizont. În mod neașteptat, imaginea nu revendică aceeași dublă apartenență, iar modelele, cel puțin cele mărturisite, provin exclusiv din zona artei militante, antirăzboinice și de critică socială, din Vestul european: reproduceri din Frans Masreel, Käthe Kollwitz, P. K. Hoenich, Arthur Kolnik sau Otto Dix sunt publicate și discutate în revistă. Limbajul utilizat de artiștii din România era și el de sorginte modernistă, adaptat necesităților de comunicare cât mai directă și imediată a imaginii de presă și a caricaturii. Este adevărat că, tocmai în acei ani în care apărea revista la București, politicile culturale din URSS se aflau la începutul unei transformări decisive, și anume inventarea și implementarea realismului socialist, dar și că acestea s-au petrecut gradual, permițând conviețuirea, măcar efemeră, a unor tendințe și formule stilistice diferite; transmiterea noilor direcții ar fi fost, prin urmare, dificilă în exterior. Totuși, efectele Congresului scriitorilor din URSS din 1934, considerat eveniment fondator al realismului socialist, se vor consemna în 1936 și în *Cuvântul liber*, fără însă a schimba în vreun fel direcția revistei. Articolul cu pricina, având în centru figura lui Maxim Gorki, pare a face referire exclusiv la literatură, așa cum se va întâmpla cu mai toate textele teoretice ale realismului socialist. Avem de-a face cu o primă încercare de popularizare a acestuia, integrată într-o minimonografie Gorki, care este prezentat ca reprezentatul exemplar al realismului socialist, deoarece face legătura dintre revoluția timpului prezent și valorile trecutului⁸⁵. Articolul explică realismul socialist prin cuvintele lui Gorki, selectând citate din discursuri sau articole ce vor deveni, ulterior, formule standard, ca de exemplu: „Ce însemnează realismul socialist? <Însemnează în primul rând oglindirea veridică și istoricește concretă a realității în dezvoltarea ei revoluționară>”. Desigur că textul avea și intenții mobilizatoare, ca și alte articole apărute anterior în revistă, dar care vorbeau în general despre misiunea socială al artistului, fără a pune problema unei denumiri sau a vreunui stil. Există, aici, coincidențe cu realismul socialist mai ales în privința imposibilității autonomie artei față de viața socială sau politică. Cu toate că imaginea joacă un rol remarcabil în revistă, nu se poate spune că s-a bucurat de o reflecție pe măsură, căci articolele ce se ocupă de artă sau artiști sunt destul de puțin numeroase. Cu excepția majorității cronicilor destul de convenționale sau neutre din perspectiva atitudinii politice, există câteva articole care pun problema angajării artistului. Într-o primă instanță, pare a fi acceptată formula existenței unei arte de bună calitate care nu se sprijină sau nu e interesată de social sau politic. Spre exemplu, articolul lui Lascăr Sebastian ce critică dur astfel de atitudini, ca și aspirația, pe care el o consideră foarte răspândită printre artiști, de a face parte dintr-o clasă aristocratică, refuzând identificarea cu proletariatul, pornește de la exemplul lui Maurice Vlaminck, arătând nu atât lipsurile artei sale, ci ale scrierilor sale în care se reflectă o poziție conservatoare și reducăționist nostalgică⁸⁶. Pe de altă parte, Stephan Roll își reia, cu încă

⁸⁵Ilie Konstantinovsky, „Realismul socialist”, în *Cuvântul liber*, 34, 27.06. 1936.

⁸⁶Lascăr Sebastian, „Artistul și problemele sociale”, în *Cuvântul liber*, 6, 15.12.1934, p. 6-7.

mai multă vehemență, ideile exprimate în unele articole din *unu*, declarând că artistul trebuie, în mod necesar, „să ia o atitudine. Să opuiе acestei stări de fapte riposta lui, pamfletul și satira. Uneltele artistice să se transforme în arme. El, dintr-un impresionist, să devină soldatul vehement al luptei generale. [...] Estetica artei e și ea falimentară. Artistul care-și dă seama de asta o abandonează”⁸⁷. Cel mai dur, dar și mai complex în referințele și conexiunile sale, se arată Miron Radu Paraschivescu într-o cronică la expoziția Dobrian – Drăguțescu – Giossan din 1935. Deși primii doi se numărau printre colaboratorii revistei, nu ezită să le reproșeze falimentul artei lor, lipsită de convingere când pare a se apropia de probleme sociale sau de-a dreptul lipsită de astfel de preocupări. Falimentul artei lor face parte, din perspectiva lui Paraschivescu, dintr-o situație general falimentară a artei și artistului lipsit de conștiința de clasă. El vede artistul erodat de capitalism într-un mod asemănător cu viziunea lui Marx despre mica burghezie, condiție de care nu este neapărat conștient și pe care, datorită formației intelectuale, o îmbracă în hainele „crizei spirituale”. Urmările acestei disimulări se traduc printr-o falsă autonomie: „Și el [artistul] va continua să creadă în olimpianismul artei, în autonomia și <puritatea> ei – fără să se gândească nici un moment că această criză nu este decât reflexul firesc și dialectic al crizei structurale”⁸⁸. Iar arta nu-și mai găsește astfel referințe în afara propriului, foarte îngust, domeniu. Avem aici de-a face cu o critică a unei întregi arii de preocupări din arta modernă care își investighează propriile mijloace și care va fi, mai târziu, numită, din perspectiva realismului socialist, „formalism”: „Astfel, detașat de social, artistul devine un preocupant al formei, al expresiei tehnice, exclusiv – robindu-se inconștient și aservind unei clase căreia – efectiv – nu-i aparține”⁸⁹. O astfel de artă nu poate fi decât un viciu, o înstrăinare de misiunea ei adevărată de a lupta în slujba claselor oprimate. Lectura acestor articole contribuie la înțelegerea contextului în care se formează noua identitate de artist angajat a artiștilor de avangardă care, desigur, intrau în cercul de la *Cuvântul liber* cu recomandările opțiunilor lor anterioare. Dacă artiștii de avangardă și lucrările lor sunt acceptate, ba chiar li se atribuie anumite merite revoluționare, avangarda ca atare, reprezentată, la acel moment, de suprarealism, este privită ca pură fugă din fața realității⁹⁰.

Imaginea artistului luptător și vocabularul belicos fasonate în antiteză cu viziunea unei modernități dezabuzate sunt comune celor trei texte, preexistau realismului socialist și vor fi absorbite, ulterior, de acesta. Acestea, dar mai ales imaginea artistului combatant, își au corespondențe la fel de recurente și în grafica revistei. Personajul cu mâna ridicată, vorbitor înfocat

⁸⁷St. Roll, „Arta și societatea”, în *Cuvântul liber*, 16, 23.02.1935, p. 6.

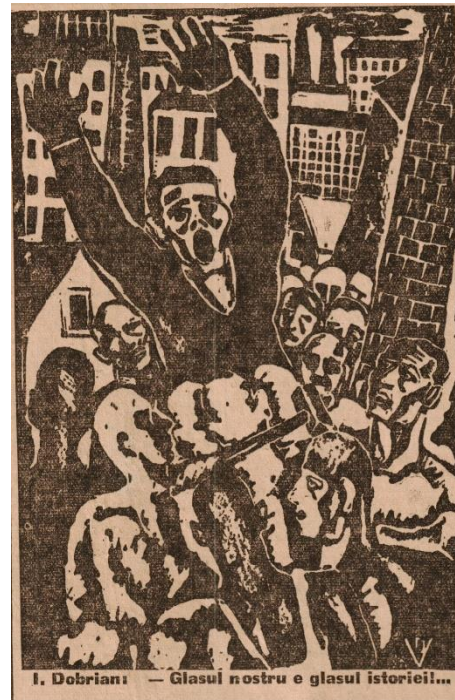
⁸⁸M. R. Paraschivescu, „Plastica”, în *Cuvântul liber*, 26, 4.05. 1935.

⁸⁹*Ibid.*

⁹⁰A se vedea, spre exemplu: Al. Corvin, „Revoluție artistică sau artă revoluționară”, în *Cuvântul liber*, 5, 9.12. 1933, p. 7.



6.8 Jules Perahim, Vignetă pentru rubrica de poezie a revistei *Cuvântul liber*



în fața mulțimilor, cu constituție solidă, pentru a sugera forța sa activatoare și revoluționară, care poate fi, alternativ, poetul/artistul sau proletarul, este reluat de mai mulți artiști și dotat cu semnificații convergente. Vigneta desenată de Perahim pentru rubrica de poezie a revistei reprezintă ceea ce s-ar putea numi o configurație minimală a acestei teme: o figură semănând revoltă mulțimea de proletari de asemenea semănând; raportul dintre personaje e simplu și direct, fiecare acționează cu propriile mijloace, reprezentate prin atribute la fel minimale – o carte și un baros. Figurile reduse la un contur semnificativ se înrudesesc din multe puncte de vedere cu „oamenii noi” ai lui Mattis Teutsch, așa cum i-a reprezentat în *Ideologia artei* apărută recent (1931). Din aceeași serie fac parte și gravurile, numai două la număr, ce-i sunt reproduse artistului în revista bucureșteană. Revenind la vigneta lui Perahim, felul în care este plasat titlul rubricii deasupra imaginii sugerează că poezia, scrisă în carte, este un eficace instrument al revoluției. În aceeași serie, se poate plasa desenul lui Eugen Drăguțescu, *Lectură* sau gravura lui Vasile Dobrian, *Noi suntem glasul istoriei*, precum și sculptura Heddei Stern, *Acuz!*. Cu trăsături și implicații similare, este conceput și un desen de Aurel Jiquidi, menit să marcheze doi ani de apariție, misiunea militantă aparținând, de această dată, publicației ca întreg. În afara ipostazei revoluționare a personajului colectiv proletar ce apare și în alte lucrări grafice, publicația abundă și în imagini ale disperării, sărăciei, oprimării, cu referire la condiția contemporană a clasei muncitoare: șomeri, marginali, muribunzi, molestați de autorități (Maxy, Marcel Iancu, Perahim, ș.a.). O altă categorie importantă pentru identitatea și vederile revistei sunt temele antihitleriste și antirăzboinice rezolvate, mai ales, prin apelul la limbajul și procedeele caricaturii.

Dintre cei trei artiști ce vor fi urmăriți mai îndeaproape în a doua parte a capitolului, experiența de la *Cuvântul liber* a contat cel mai mult pentru Perahim. Nu numai că el este cel mai avid colaborator dintre cei trei publicând număr de număr începând cu 1934, dar el își începe, practic, cariera ca artist antifascist angajat. Debutul său este, în fapt, dublu: unul, sub auspiciile suprarealismului revistei *alge* și un altul, care îl surclasează prin numărul lucrărilor pe primul, la *Cuvântul liber*. Indiferent de generație, pentru mare parte din avangardiști, experiența și identitatea politică dobândită în jurul acestei publicații va fi crucială pentru cariera lor postbelică. O analiză atentă a contribuției lor, precum și a ideilor despre artă vehiculate de revistă relevă o serie de continuități ce vor reieși din studiile de caz. Atât *Cuvântul liber*, cât și *Orizont*, cu care am început prezentarea identităților politice ale avangardei din perioada interbelică și imediat postbelică, reprezintă surse semnificative ale angajamentelor politice ale artiștilor și după instaurarea deplină a regimului comunist. Mai sunt și alte momente sau traiectorii din cariera lor, care ar putea fi adăugate aici, privind atât destinele individuale, cât și un soi de configurație generală comună. Deși de generații diferite (Mattis Teutsch 1884-1960, Maxy 1895-1971, Perahim 1914-2008), cei trei artiști au trecut, la o primă vedere, prin experiențe similare: toți trei au fost marcați, încă din

tinerețe, de cercuri artistice de stânga, Mattis Teutsch și Maxy, la Berlin, în jurul galeriei *Der Sturm*, Perahim, la București. Colaborările lor au depășit granițele revistelor invocate mai sus: Mattis Teutsch și Maxy au expus împreună în expoziții de grup din anii 1920 și 1930, iar Perahim a fost invitat la Brașov în chip de „Daumier al Bucureștiului” în 1936. După război, toți trei și-au găsit locul și au contribuit la modelarea unui nou sistem al artelor sub control politic comunist. Pentru fiecare în parte, apartenența la cercurile interbelice de stânga, calitatea de simpatizant al PCR în ilegalitate, precum și intrarea oficială în partid imediat după încheierea Războiului a constituit un avantaj, probabil, nesperat. De asemenea, temele și strategiile reprezentationale interbelice au fost, inevitabil, puncte de plecare pentru ce vor produce sub auspiciile realismului socialist care a înglobat etape anterioare din cariera lor.

M. H. MAXY: PARTEA VIZIBILĂ A SISTEMULUI ARTISTIC

Recapitulări instituționale

Din primul moment, Maxy evaluează corect importanța prezenței instituționale și navighează între instituții până reușește să își găsească un loc stabil și prestigios, Muzeul de Artă al RPR, înființat în 1949. Acesta din urmă i-a adus cel mai important prestigiu, inclusiv postum, datorită longevității (1950-1971) și datorită, după cum am văzut, doar aparentei lipse de încărcătură politică. Cunoscut drept „muzeul lui Maxy”, deși înființarea și prima configurație nu i aparțineau, acesta reprezentase, probabil, un loc mai ferit de rivalități, unde Maxy și-a exersat talentele organizatorice. Funcția îi revenise în urma unor negocieri a căror urmă nu pare să se fi păstrat precis. Artista Yvonne Hasan, eleva lui la Școala de Arte pentru Evrei, ce a funcționat în timpul Războiului și căreia i-a oferit sprijin și imediat după război, vede aici un rezultat al schimbării de imagine a partidului, care însă nu l-a deranjat pe Maxy, care, dimpotrivă, a fost mulțumit cu noua slujbă⁹¹. Ea presupunea activități de reprezentare precum prefețe de cataloage, unele apariții în presă sau vizite oficiale. Mai puțin vizibilă, dar în egală măsură importantă era influența sa în domeniul achizițiilor făcute de Muzeu și în organizarea unor expoziții, capabile, uneori, chiar să schimbe receptarea unui artist (a se vedea mai jos cazul Mattis Teutsch). Dacă, în expunerea istorică, aportul său nu pare să fi existat, Galeria de artă contemporană a fost instalată sub oblăduirea lui. În paralel cu funcția de director, își păstrează implicarea și în alte structuri instituționale, construindu-și o rețea de putere acumulativă și imbricată ca toți artiștii proeminenți

⁹¹Interviu cu Yvonne Hasan, 10. 12. 2014. Este interesant că artista își amintește că și George Oprescu a fost director al Muzeului, însă îl plasează după Maxy.

ai epocii. Rămâne un membru de vază al UAP și, mai mult, în 1950, devine director al Fondului Plastic, având astfel o putere decizională covârșitoare în alocarea fondurilor de creație, de care depindea supraviețuirea celor mai mulți dintre artiști. Aici funcționau, ca și în alte instituții, relațiile personale, iar distribuirea fondurilor era categoric inegală. Un raport asupra Fondului Plastic și Muzical din 1952 îl acuză pe Maxy de dispunere incorectă de resurse constând în împrumuturi, pensii, case de creație.⁹² Dacă aproximativ jumătate din fonduri au fost acordate „artiștilor valoroși”, restul s-a dus către artiști „cu reziduuri de formalism” sau artiști care nu au produs nimic sau au fost, pur și simplu, cheltuiți pe ajutoare nejustificate. De asemenea, spune raportul, Maxy însuși și familia au beneficiat de împrumuturi consistente, iar alte împrumuturi n-au fost niciodată recuperate. Ca și în cazul Fondului Muzical, se propune înlocuirea lui. Trebuie ținut seama, cum arată și alte exemple contemporane, că resursele erau, în general, insuficiente și prost gestionate, iar controalele apăreau într-un context mai larg al reorganizării resurselor, iar înlocuirea persoanelor era folosită adeseori în locul reformării sistemului. Ca de fiecare dată, Maxy se adaptează și rămâne pe baricadele multiplelor comisii și comitete din UAP și Muzeu, beneficiind, fără îndoială, în continuare de avantajele Fondului.

Deoarece, în primele trei capitole, care se ocupau îndeaproape de crearea instituțiilor noului sistem artistic, implicarea lui Maxy, mai ales în ceea ce privește perioada dinaintea înființării Muzeului, a fost amplu discutată, mă voi mulțumi doar să le recapitulez aici cu câteva adăugiri. Traseul lui a cuprins Ministerul Artelor (consilier și inspector, între 1946 și 1948), Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, unde este profesor la Catedra de pictură (1949-1950) și, mai ales, SAF, de a cărui revivificare postbelică este responsabil. Dacă, mai întâi, ocupă doar funcția de secretar dar care avea adevărata putere decizională, după demisia lui Ressu, în 1947, preia funcția de președinte, adecvată puterii sale pe care o menține până la transformarea SAF în UAP. Cu talentul său organizatoric, el este cel care a vegheat la instaurarea unor mecanisme instituționale care vor continua și ulterior. Emergența sa timpurie la SAF, în care nici nu e sigur că ar fi fost înscris în epoca interbelică, avea, probabil, de-a face cu conexiunile sale politice ascunse. Yvonne Hasan spune că ar fi fost „reprezentant al partidului în sindicat”⁹³. În această calitate, se antrenează în politicile oficiale, care nu par să-i fie întotdeauna favorabile, în rezistența în fața criticii și învață să fie deschis schimbărilor de fiecare dată când sistemul o cere.

În paralel cu această carieră politico-artistică, Maxy își încearcă norocul și în politica „adevărată”. Este, de altfel, un ultim prilej în care artistul își exprimă public identitatea evreiască. În 1946, obține președinția Comitetului Democratic Evreiesc, pe care o va deține până în 1948⁹⁴.

⁹²SANIC, Fond CC al PCR, Secția de agitație și propagandă, Dosar 12/1952, f. 205-206.

⁹³Interviu cu Yvonne Hasan, 10. 12. 2014.

⁹⁴ Despre CDE și raporturile sale cu PCR, ca și despre rolul jucat în acțiunea de control asupra comunității evreiești, a se vedea: Liviu Rotman, „Comitetul Democratic Evreiesc”, în *Evreii din România în perioada comunistă 1944-*

Acesta fusese înființat cu scopul de a face propagandă comunistă în rândul comunității evreiești supraviețuitoare și va fi absorbită de Blocul Partidelor Democrate, câștigătoare ale alegerilor din 1946 și, apoi, de PCR. Este interesant că cele două traiectorii par, la nivelul receptării, total dezlipite una de cealaltă, însă putem presupune că, undeva în ițele politicii de partid, ele s-au întâlnit și că este posibil să fi avut o pondere una asupra celeilalte.

Cum să pictăm?

Cum să pictăm? era întrebarea unui articol scris în 1948 și pomenit deja într-un alt capitol. Împănăt de noile referințe ale discursului oficial despre literatură și artă, el nu dă un răspuns precis, ci constituie mai mult un anunț, un promulgator al schimbărilor politice al căror efect era chemat să se vadă și în artă. Practica picturii poate fi urmărită la Maxy în strânsă legătură cu angajamentele instituționale și stau, în aceeași măsură, sub specia adaptabilității. La fel cum a navigat printre instituții, tot astfel pictura sa a navigat printre teme, genuri, aspecte formale și maniere de lucru. Ele se bazează, în egală măsură, pe continuități, în special tematice dar și formale în primii ani postbelici, cu producția sa artistică anterioară și pe discontinuități care mărturisesc capacitatea de transformare a artistului. Din multiplele preocupări dinainte de război – pictură, grafică, arte decorative, scenografie, design grafic – nu rămân constante decât pictura și, într-o mai mică măsură, grafica și, într-o și mai mică măsură, scenografia. Dacă, în contextul avangardei, artistul pluridisciplinar era prețuit, realismul socialist conjugat cu conservatorismul mediului artistic local va instaura un monopol al artelor „majore”. Așadar, nu e de mirare că Maxy alege să se identifice cu pictura, care era una dintre cele mai consistente surse ale prestigiului și, nu în ultimul rând, aducătoare de venit, căci ea era mediul preferat al multor comenzi de stat.

În 1948, Maxy se definea astfel: „În ceea ce mă privește personal, încă din 1924, împreună cu un grup de scriitori și artiști, am părăsit prin manifestul *Integral* pozițiile abstracte și am căutat să mă apropiu de «evul proletar» de care vorbea Maiakowski”⁹⁵. La fel ca în *Orizont* și, mai devreme, în *Cuvântul liber*, avangarda era acceptată, ba chiar apărea ca garanție a angajamentului artistic, însă cu nemărturisita condiție de a fi fost deja lăsată în urmă. În acel moment, Maxy nu lăsase avangarda în urmă și nu va putea niciodată să lase în urmă anumite practici pe care educația sa modernistă i le inculcase⁹⁶. Acuzațiile repetate de formalism, care încep

1965, Iași, 2004, pp. 113-124. Rotman nu consemnează activitatea lui Maxy, considerând că PCR s-a folosit de prestigiul lui în acțiunea de propagandă. De asemenea, toți conducătorii CDE făceau parte din escadroane mai puțin importante ale PCR și nu participau propriu-zis la luarea deciziilor.

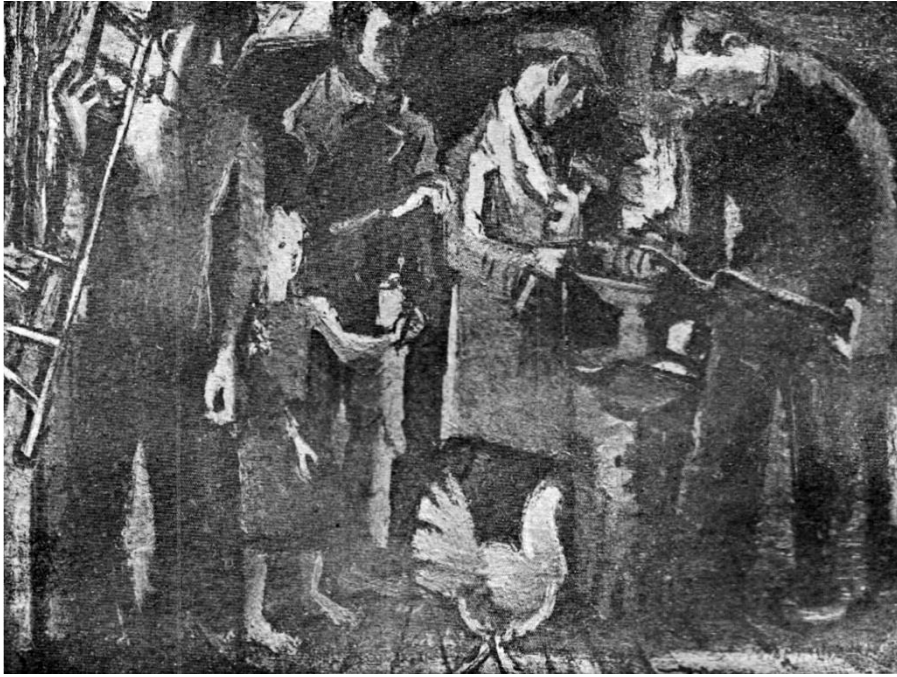
⁹⁵M.H. Maxy, „Realismul nu e o formulă ci un drum spre viață“, în *Flacăra*, 4.04.1948, p. 10.

⁹⁶Susan E. Reid discută dificultățile întâmpinate de artiștii anagajați să participe la expoziția „Industria socialismului“, inițiată, în 1935, la Moscova, în producția de *kartina* (pictura de historia) deoarece nu mai aveau abilitățile practice

în 1948 și continuă până când formalismul dispare din discursul artistic, erau justificate nu în sensul în care lucrările aveau trăsături de avangardă în adevăratul sens al cuvântului, ci pentru că nu poate renunța, chiar și când pare a-și propune să se alinieze standardului, la construirea volumelor din culoare, precum și la un anume statism al elementelor în mișcare. Ca și în alte cazuri, trebuie și aici menționat că acuzațiile se petreceau într-un context mai complex de evaluare atât a artei, cât și a artistului.

Cât timp a fost posibil, Maxy a expus și a păstrat aceeași manieră pe care și-o fasonase în anii 1930. Se poate spune că și tematic există multe prelungiri căci, încă de la sfârșitul deceniului al patrulea, se întorsese la figurativ în mod definitiv, considerând constructivismul doar o etapă. Tematica socială pe care are ocazia s-o expună puțin se naște, probabil, în contactul cu din ce în ce mai accentuatele angajamente politice ale cercurilor de avangardă și cu artiștii preocupați de astfel de probleme de la *Cuvântul liber*. Șomeri, muncitori, marginali la sat și oraș, personaje minore, depeizate apar preponderent în reprezentările din epocă. Bineînțeles că astfel de teme nu puteau decât să se dezvolte în epoca de după Război când Maxy se găsește printre primii care militează pentru noul regim. Dacă, din punct de vedere formal, continuitatea este incontestabilă, accentele tematice se schimbă. Nu mai e vorba de suferință, ci de înțelegere socială, muncă, reconstrucție, repaos (după muncă). În plus, ele se particularizează prin localizare geografică – Petrița, Petroșani, Ghelar – și, prin aceasta, clamează mai multă veridicitate și legătura cu o realitate vie, trăită. Ele funcționează și ca un soi de hartă pe care sunt identificate enclave ale proletariatului, un necesar erou, utilizat în propaganda de toate felurile. Nu numai că pictează viața proletariatului real, ci, în acest scop, artistul însuși se supune de bunăvoie unei călătorii pedagogice. Acest tip de călătorie de documentare în care artiștii sunt trimiși să „cunoască” realitatea și să „învețe” de la clasa muncitoare vor deveni, foarte curând, curente în viața artistică, dar Maxy oferă, probabil, primul exemplu. Iată-l, așadar, angrenat în mecanismele de propagandă încă de la începuturi. Deși puține lucrări se cunosc astăzi, totuși pot fi recuperate din publicații unde au fost destul de mult reproduse, fapt ce confirmă atât miza lor de propagandă, cât și statutul din ce în ce mai important al artistului. Este semnificativ că tipul publicațiilor în care pictura și grafica cu tematică proletară variază de la foarte populare, precum *Scânteia ilustrată*, până la cele culturale, precum *Flacăra*, *Orizont* sau *Arcades*, revista artistică efemeră destinată promovării artelor românești în străinătate. Totodată, lucrările au avut parte de expunere publică în expoziții personale anuale (1945-1947) și colective, de la Saloanele oficiale la expoziții noi precum *Muncă, artă, democrație* (1945). Pornind de la preocupări mai vechi, Maxy face loc unor teme și practici ce erau cu totul marginale scenei artistice românești. Deși, în privința realizării formale, legătura

necesare. Acestea își pierduseră deja importanța la mijlocul anilor 1930 și, cu atât mai mult, la sfârșitul deceniului următor. A se vedea: *op. cit.*, p. 164.



6.12-6.13 M.H. Maxy, Salonul oficial, 1945

Munca pe Valea Jiului,

văzută de Pictorul H. MAXY



Pitorescul, frumusețea și viața grea a muncitorilor de pe Valea Jiului au fost puternic și sugestiv redată de pictorul H. Maxy. Actuala d-sale expoziție, înfățișând minerii de pe Valea Jiului, este un impresionant poem, în alb și negru, închinat vieții și eroice munci a celor cari au fost cei mai năpăstuiți muncitori în țara noastră, dar care astăzi, — prin grija guvernului și a noii conduceri democratice a Soc. Petroșani, — se îndreaptă spre o viață mai bună, plină de lumină.



6.14 M.H, Maxy (*Scanteia ilustrată*, nov. - dec. 1945)



6.15-6.16 M.H. Maxy în revista *Arcades*, 1947



sa cu strategiile de avangardă era destul de firavă (și numai retrospectiv ea poate fi remarcată), pictura sa din primii ani postbelici continua să rămână printre excepții. Ea a fost, uneori, descrisă ca fiind cubistă, iar, alteori, expresionistă, acestea purtând conotații critice total opuse. Revista *Arcades* recenzează scurt, dar elogios expoziția personală *Vederi din Valea Jiului*: „Se remarcă în arta lui Maxy utilizarea unei tehnici avansate, foarte moderne ce provine dintr-un cubism adus la nivelul vieții umane, - tehnică prin care artistul reușește să redea prin contururi puternice și planuri

intens colorate ritmul și efortul vieții colective. Prin aprofundarea acestei preocupări, M. H. Maxy deschide un drum nou și pune artelor plastice moderne românești una dintre problemele cele mai interesante pentru viitor”⁹⁷. La un alt nivel, pentru care precizia clasificărilor curentelor artistice nu era importantă și, un an mai târziu, când situația politică era total diferită, așadar, în 1948, Maxy este catalogat drept expresionist, termen care nu poate fi echivalat, neapărat, cu anume trăsături formale, cât mai mult cu „poziții greșite”. Discuția are loc la o ședință a Secției de agitație și propagandă și, în special intervenția lui Nicolae Moraru sugerează încă o dată abilitățile de negociator ale lui Maxy, care, în ciuda „neprincipialității” de care era suspectat și pentru care, se pare, își făcea autocritica atunci când îi era cerută, avea propriile căi în lumea artistică⁹⁸. Aceasta reprezintă o bună introducere pentru dificultățile întâmpinate de Maxy în 1948 în care nu-și pierde totuși energia de organizator, așa cum se vede la expoziția *Flacăra*, și nici instaurarea lui deplină în noul sistem. Are parte, ca și alți artiști, de critici drastice dublate de respingerea unor lucrări propuse pentru expoziții, combinate cu toleranță, când se apleacă asupra unui gen pe care nu-l mai practicasese demult, precum portretul sau a unuiu pe care nu-l practicasese aproape niciodată, precum peisajul (*Flacăra: Ana Pauker*, extrem de criticat, astăzi dispărut; *Maestrul Bălțeanu în Don Juan*, *Reșița*, *Peisaj industrial*; iar la *Expoziția anuală: Portretul actorului I. Finteșteanu și Dans din Ghelar*).

Încă din 1949, Maxy începe să compună scene de muncă industrială mai complexe (*În fabrică*, 1949, *Noua sondă la Moreni*, 1952, *Bogăția apelor noastre*, 1953) și, apoi, alte reprezentări în care încearcă să răspundă exigențelor tematice și reprezentăționale. Datorită încărcăturii sale politice imediat recognoscibile, imaginea muncitorului în industria grea (și mai ales a oțelarului) invadase pictura și, într-o măsură ceva mai mică, și sculptura contemporană. Peisajele industriale, mai puțin bine cotate în ierarhia genurilor realismului socialist, intră și ele în tematica asociată; acestea erau, poate, pentru Maxy, o cale de a lucra în cheia cerințelor oficiale fără a-și expune neîndemânarea ca în cazul scenelor cu personaje. Eliberarea adusă de armata sovietică constituia o temă, dacă nu la fel de răspândită ca cea industrială, cel puțin cu un potențial de propagandă egal, pe care Maxy o abordează la începuturile sale de pictor realist socialist (1949, MNAR). O altă temă prețuită erau eroii locali, nu atât personaje istorice cât oameni obișnuiți, deveniți eroi prin muncă sau printr-un exemplu de sacrificiu. Ei erau, poate, inventați, precum pare *Mama eroină Aspra Marin Petrarhe sărbătorită de copiii ei* pe care Maxy o pictează în 1955. Portretul a fost totuși efemer în această etapă a carierei lui, chiar dacă era, datorită utilizărilor lui în afara expozițiilor, clasat pe o treaptă superioară peisajului. După receptarea negativă a portretului Anei Pauker expus la *Flacăra*, abandonează genul aproape în totalitate. Se păstrează

⁹⁷ Miron Paraschivesco [Miron Radu Paraschivescu], „Chronique”, în *Arcades*, ian.-mart. 1947, p. 85.

⁹⁸ SANIC, Fond CC al PCR, Secția de agitație și propagandă, Dosar 6/1948, f. 19.

reproducerile fotografice a două portrete, unul reprezentându-l pe Lenin și celălalt, pe Stalin, care îi sunt atribuite⁹⁹. Producția artistică a lui Maxy din această epocă este, în fapt, destul de restrânsă, iar eclecticismul tematic e dublat de eclecticismul manierei de a picta.



JULES PERAHIM: „PUTEREA CE DEPĂȘEȘTE FUNCȚIA”¹⁰⁰

Între Maiakovski și Maiakovski

Într-o viitoare istorie a artelor grafice din România, Perahim va deține, fără îndoială, o poziție importantă pe care prezentul nu i-a conferit-o încă datorită refuzului realismului socialist, la care se adaugă decizia sa de emigrare în Franța, în 1969, fapt ce i-a complicat și mai mult receptarea. Începând cu 1944, când se întoarce dintr-o lungă călătorie întreprinsă în URSS, în timpul războiului, despre care nu avem, din păcate, prea multe detalii, va desfășura o activitate intensă de grafician și ilustrator de carte, producând cele mai celebrate lucrări ale perioadei,

⁹⁹ În arhivele fotografice ale Muzeului Național de Artă Contemporană și Institutului de Istoria Artei din București.

¹⁰⁰ Mulțumesc lui Valeriu Râpeanu pentru această nimerită sintagmă precum și pentru câteva repere bibliografice referitoare la Perahim.

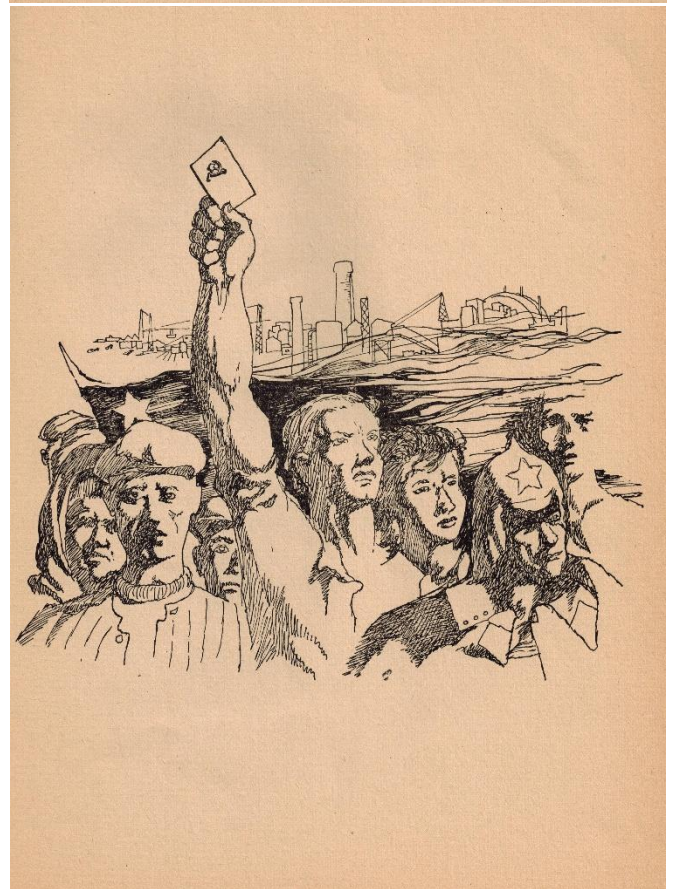
precum ilustrațiile pentru la fel de celebratul roman al lui Marin Preda, *Moromeții*. Această carieră ce poate fi urmărită în sine se intersectează și cu alte preocupări, foarte consistente, la rândul lor, pentru scenografie de teatru și artă monumentală, în speță, pictură și mozaic. Alături de alții, colaborează la publicații nou-înființate de stat și participă la reorganizarea vieții artistice, ocupând funcții în comisii și ministere. La o primă vedere, nu s-a bucurat de statutul lui Maxy, totuși, datorită variilor lui apartenențe instituționale, mai ales datorită faptului că alege să activeze în domenii cu cotă propagandistică ridicată, își construiește o putere difuză, rememorată, uneori, ca discreționară¹⁰¹. Camilian Demetrescu scrie, la Paris, în 1982, cu patosul exilatului care denunță abjecția sistemului: „În cronica artelor plastice românești, răzvrătitul din perioada avangardei istorice «burgheze» va fi mereu urmărit și persecutat de Perahim securistul, politruc al realismului socialist”¹⁰². Lăsând la o parte orice instanțiere morală și condamnarea fără apel, citatul surprinde foarte bine, și astăzi, complicațiile receptării operei românești sau franceze. Într-o perspectivă abreviată, am putea pune traseul artistic al lui Perahim dintre 1944 și 1970 sub semnul figurii revoluționare, angajate, cumva romantice, a lui Vladimir Maiakovski. Pentru artiștii de avangardă care, după Război, trec într-o nouă ipostază a angajamentului politic devenind funcționari și apologeți ai regimului comunist abia instaurat, aceasta era întruchiparea perfectă a condiției lor. Cultul lui Maiakovski, sprijinit și de politicile culturale oficiale inspirate de experiența sovietică, se dezvoltă în publicații și traduceri. Perahim devine ilustratorul lui Maiakovski, identificându-se, poate, cu versurile sale agitatoare și provocatoare. Volumul tradus de Cicerone Theodorescu în 1949, *În gura lumii*, primește șase desene în tuș în care artistul prelucrează din mai vechile lui teme, dar și iconografii moderniste cu trimiteri la Van Gogh sau François Millet. În fiecare dintre cele șase ilustrații, apare poetul/artistul în chip de declamator/retor, de războinic ce luptă prin mijloacele scrisului (dar și graficii), de propagator de cuvinte, dar și de activist de partid. Am să mă opresc numai asupra celei în care poetul vorbește mulțimilor, cu brațul ridicat, cu musculatură supradimensionată ce reia o temă pe care artistul a abordat-o încă de pe vremea *Cuvântului liber*. Așa cum, simbolic, Perahim poate fi înțeles ca un nou Maiakovski, sfârșitul carierei sale de artist angajat va fi echivalentă cu o sinucidere tot după modelul poetului. Curând, după ce ajunsese în Franța, Perahim pictează o corabie fantomă pe care o intitulează *La barque de l'amour s'est brisée contre les vagues de la vie courante*, citând din scrisoarea de adio a lui Maiakovski. Pictura poate fi scrisoarea de adio a artistului angajat care începea o nouă carieră.

¹⁰¹Yvonne Hasan și-l amintește pe Perahim în contextul unor neplăcute controale de la UAP în atelierele colective: interviu cu Yvonne Hasan, 10. 12. 2014. Amelia Pavel și-l va aminti drept „obedient” la vremea când era redactor la *Arta plastică*: Raluca Alexandrescu, „Portret cu autoportret. Interviul cu Amelia Pavel”, în *Observatorul cultural*, 22, 2000, disponibil on-line http://www.observatorcultural.ro/Portret-cu-autoportret.-Interviul-cu-Amelia-PAVEL*articleID_5654-articles_details.html, accesat 5 august 2015.

¹⁰²Camilian Demetrescu, *op. cit.*, p. 180.



6.18-6.20 Jules Perahim, ilustrații la Vladimir Maiakovski, *În gura lumii*, București, 1949.



Revenind însă la începuturile noii ere postbelice, îl găsim pe Perahim lucrând la publicații ale ocupației sovietice: *Graiul nou*. *Ziar al politicii de front a Armatei Roșii* sau *Veac nou*. *Organ săptămânal al Asociației Române pentru Strângerea Relațiilor cu URSS*. Este primul artist local cu care prima dintre publicații colaborează în 1944, primul ei an de apariție. Ilustrațiile sale însoțesc publicarea în foileton a romanului lui Boris Gorbатов, *Neînfrânții*, care face un inventar al tragediilor războiului în Ucraina din timpul ocupației germane și românești. Pentru același ziar, va juca rolul artistului-reporter la procesul generalului Antonescu, schițând, asemenea caricaturistului sovietic Boris Efimov la Nürenberg, portretele acuzaților¹⁰³. Cu ilustrațiile la *Neînfrânții*, își va consolida poziția de artist afiliat noului regim, organizându-și o expoziție la Ministerul Propagandei și editând un fel de catalog *post factum*. Cronica expoziției, apărută în *Graiul nou*, îl situează pe Perahim în proximitatea artiștilor sovietici care au dus propriul lor război prin intermediul imaginilor¹⁰⁴. Un an după expoziție, ele sunt adunate într-un volum a cărui prefață, scrisă de vechiul său amic Aurel Baranga, conturează mai deplin dimensiunea activistă a carierei sale artistice: „Ultimele manifestațiuni ale pictorului demonstrează că Perahim se găsește consecvent pe linia partizană și combativă, aderentă la mase, la adevăr și progres, linie ce i-a călăuzit primii pași îndărăt cu aproape cincisprezece ani”¹⁰⁵. Mai interesantă este joncțiunea cu avangarda – invocată aici sub specia cubismului, constructivismului și dadaismului (nici un cuvânt despre suprarealism!) – pe care prefațatorul o considera un catalizator al revoluției vieții, preferată, în final, de artist sub imperiul experienței sovietice avute în timpul războiului.

În noul context instituțional, Perahim nu a fost un personaj de primă linie și, totuși, ancorarea sa instituțională a fost multiplă și solidă. Înainte de 1950, deși nu își asumă roluri de conducere, numele lui se regăsește în mai multe contexte ce țin de înnoiri instituționale: în USASZ, la expoziția *Flacăra* și la Expoziția anuală din 1948, la Institutul de Teatru/ Cinematografie/Artă din București¹⁰⁶, care conferă un statut destul de important unui artist puțin cunoscut anterior (în ciuda unei activități substanțiale înainte de Război, renumele său era limitat la cercuri restrânse).

¹⁰³ A se vedea nr. din 8 mai 1946 și următoarele.

¹⁰⁴ Maior Vinogradski, „Pictor luptător pentru o cauză dreaptă”, în *Graiul nou*, 25 iun. 1945, p.3. În interiorul discursului realist socialist, această expoziție, alături de cea care i-a urmat, semnată de Vasile Kazar, va fi numărată printre evenimentele fondatoare ale graficii postbelice. A se vedea: Paul Constantin, „Grafica românească în primii ani după 23 august 1944”, în *Arta plastică*, 4, 1959, p. 19.

¹⁰⁵ Aurel Baranga, [Prefață], în Perahim, *19 Ilustrații la Neînfrânții*, București, Colecția Orizont, 1946, f.p.

¹⁰⁶ După propriile spuse, și-a început cariera la Institutul de Teatru (1948-1949), a continuat cu Institutul de Artă, (1949-1950 – de data aceasta, ca profesor de desen la Catedra de pictură, după cum apare într-un document dintr-o altă arhivă: ANIC, Fond Ministerul Artelor și Informațiilor 1948-1950, Dosar 171/149, f. 86), apoi cu Institutul de Cinematografie (1950-1951) și, în final, cu Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București (1951-1956). A se vedea Fișa de evidență a ilegaliștilor completată de Perahim în 1951, în *Avangarda în arhivele Siguranței* ..., pp. 261-264.

Prestigiul cel mai consistent i-l oferea funcția de profesor pe care o va păstra până în 1956, supraviețuind diverselor schimbări și comasări de la Școala de Arte din București și găsindu-și loc la nou-înființata Catedră de grafică și gravură. Este unul dintre puținele cazuri din mediul artistic în care ascensiunea cuiva fără studii artistice oficiale se petrece atât de rapid. Ca urmare a transferului de la Institutul de Cinematografie la Institutul de Arte Plastice, este numit direct profesor și șef de catedră la Grafică¹⁰⁷. Desele reformulări instituționale fac ca, în doar câteva luni, să fie mutat la Desen și Pictură¹⁰⁸ și înapoi la Grafică, dar ca simplu profesor¹⁰⁹. O a doua afiliere instituțională la fel de importantă va fi UAP, unde preia funcția de secretar general în 1953¹¹⁰ și care îi va deschide și alte oportunități, precum slujba de consilier artistic al Direcției Generale a Editurilor, Industriei Poligrafice și Difuzării Cărții și Presei de pe lângă Consiliul de Miniștri¹¹¹ și, în a doua parte a anilor 1950, funcția de redactor-șef la revista *Arta plastică*, ce apărea sub auspiciile Uniunii¹¹². Probabil, tot via UAP, ajunge să se ocupe, timp de mai multe ediții, de Pavilionul României de la Bienala de la Veneția. Din 1954, prima Bienală la care România participa după Război și care arăta asemenea unei expoziții anuale de stat abreviate, până în 1962, Perahim a fost comisarul Pavilionului sau măcar „exponat”. Cel mai probabil, selecția artiștilor nu era o chestiune exclusiv individuală, lui i s-ar putea atribui ponderea mare a graficii în mai toate edițiile acestui interval¹¹³. La o privire generală, se poate constata că expunerile conțineau artiști „verificați”, cu poziție consolidată pe scena din România. Perahim însuși făcea parte dintre artiștii „verificați”, capabili să livreze acasă mesajul corect ideologic despre scena artistică internațională. Comentariile sale la edițiile din anii 1950 se pliau perfect diviziunilor Războiului rece care opuneau arta abstractă și decadentă din Occident realismului „apropiat de popor” practicat în țările socialiste¹¹⁴. Odată cu „dezghețul”, care coincide cu perioada în care Perahim a lucrat în redacția revistei *Arta*, discursul de acest tip se va relaxa, renunțând la dihotomii ireconciliabile. Era nevoie de multiple specializări pentru a supraviețui în hățișul instituțional socialist, iar, pentru un artist, afilierile contau, poate, încă și mai mult decât pentru alte profesii căci puteau să-i influențeze în mod substanțial opera. În felul acesta, putea fi mai la curent cu schimbările politicii culturale. În plus, pozițiile instituționale puteau atrage o promovare substanțială și, uneori, un regim special pentru propria operă.

¹⁰⁷ Arhiva Universității Naționale de Artă București, Dosar Decizii 1950-1952, Deciziune 485/13.03.1951, f. p.

¹⁰⁸ Arhiva Universității Naționale de Artă București, Dosar Decizii 1950-1952, Decizie 2599/1951, f. p.

¹⁰⁹ Arhiva Universității Naționale de Artă București, Dosar cu scheme de muncă și salarii 1953-1954, Tabel de personal de conducere, didactic și didactic ajutător al Institutului de Arte Plastice “N. Grigorescu” pe anul 1953-1954, f. p.

¹¹⁰ ANIC, Fond UAP, Dosar 15/1950, f. 197. Din păcate, nu știm încă perioada exactă când a ocupat această funcție.

¹¹¹ Îl găsim acolo în 1950. A se vedea : ANIC, Fond UAP, Dosar 20/1950, f. 307.

¹¹² A fost redactor-șef între 1957 și 1965.

¹¹³ Ruxandra Juvara-Minea, *Participarea României la Bienala de la Veneția*, București, Vremea, 2000, pp. 288-314.

¹¹⁴ A se vedea : Ștefan Sava, „De vorbă cu câțiva artiști întorși de la Veneția”, în *Arta plastică*, 4, 1956, p. 2 și Jules Perahim, „Bienala de la Veneția, 1958”, în *Arta plastică*, 4, 1958, pp. 16-20.

Construirea unei cariere de grafician în primul deceniu postbelic se bucura de condiții extrem de prielnice. Perahim se exersase în acest domeniu încă de la începuturile carierei mai ales în conexiune cu colaborarea la diverse publicații, ce va continua și în timpul războiului. Cu noile colaborări, unele deja pomenite, ca *Graiul nou*, *Flacăra*, *Orizont*, *Scânteia*, artistul regăsește filonul militant al graficii care acum, ca și în perioada antebelică, rămâne legat cu precădere de presă. Reproductibilitatea facilă a graficii împărtășește ceva cu mediul textului tipărit, așa cum relativa ei rapiditate de realizare corespunde, într-un fel, stilisticii jurnalistice. Nu întâmplător, încă de la începuturile presei, grafica a interacționat excelent cu textul tipărit și a participat, împreună cu el, la alcătuirea unui mesaj care putea să fie și a fost, în multe situații, de natură ideologică. Într-o formulă similară de comunicare hibridă text tipărit–imagine grafică, funcționa și ilustrația de carte, mai ales a acelor cărți ce presupuneau mesaj politic. Deși puterea lor de răspândire era, desigur, mult mai scăzută decât cea a presei, noul regim se arată interesat să le finanțeze. Perahim avea, și în acest domeniu, oarecare experiență și astfel dobândește colaborări la Cartea Rusă pentru ilustrațiile la traduceri din Vladimir Maiakovski sau Maxim Gorki¹¹⁵. În paralel, lucrează și la cărți ale unor scriitori locali cu vederi comuniste precum Aurel Baranga, Cicerone Theodorescu și Zaharia Stancu¹¹⁶. Ca și colaborarea cu presa comunistă, asocierea cu astfel de figuri literare îi reafirmă identitatea de artist angajat, cu care se face cunoscut în lumea artistică. Același traseu îl parcurg și alți graficieni de stânga, mulți dintre ei tot foști colaboratori la *Cuvântul liber*, precum Vasile Kazar, Iosif Ross, Aurel Jiquid și alții, al căror statut artistic se schimbă. Alături de ei, se vor contura și figuri noi ca Ligia Macovei, Marcela și Florica Cordescu, Eva Cerbu, Iosif Cova, Gheorghe Ivancenco, Roni Noel, alcătuind, din mai multe puncte de vedere, un contingent nou în peisajul local. Sunt primii artiști de care noul regim are nevoie în felurite campanii de propagandă desfășurate prin toate mediile, de la presă la afiș, de la pancarte utilizate în manifestații stradale la design pentru expoziții documentare. Cu excepția presei, restul activităților prestate de artiști sunt, din păcate, prea puțin documentate și, în orice caz, cvasiirecuperabile datorită regimului nonauctorial al propagandei, astfel încât puține mărturii de acest gen sunt/pot fi și atribuite.

Chiar după consolidarea regimului politic și după reconfigurarea sistemului artistic, ideea naturii activiste și activatoare a graficii nu și-a pierdut aura, mai întâi, pentru că discursul

¹¹⁵ Vladimir Maiakovski, *Poemul lui Octomvrie*, București, Cartea rusă, 1945; Maxim Gorki, *Mama*, București, Cartea rusă, 1948.

¹¹⁶ Aurel Baranga, *Ninge peste Ucraina*, București, Veritas, 1945; Cicerone Theodorescu, *Calea Griviței*, București, Editura pentru literatură și artă a Societății Scriitorilor din RPR, 1949; Zaharia Stancu, *Descult*, București, Ed. de Stat, 1948. Titlurile au caracter exemplificator și nu acoperă întreaga activitate de ilustrator a lui Perahim din această primă perioadă postbelică ce este mult mai extinsă și cuprinde și cărți la care contribuția ilustrativă se reduce la copertă și/sau un portret al autorului. Același lucru este valabil pentru toate etapele operei lui Perahim pe care capitoul le pomeneste.

realismului socialist dominant în anii 1950 fixa artei în ansamblu un rol pedagogic, agitator și prospectiv. Între arte, grafica se distingea totuși, repeta articolele și discursurile epocii printr-un caracter accesibil maselor, rezultat nu numai din reproductibilitatea și portabilitatea mediului, ci și din concizia și simplitatea mijloacelor proprii (desen prin comparație cu pictura) ce conduceau la un mesaj clar și stringent.

Statutul însemnat al graficii se va reflecta și la nivelul instituțiilor artistice menite să pregătească și, apoi, să mențină artiști în domeniu. Catedra de grafică de la Institutul de Arte Plastice din București, unde Perahim primește post de profesor, confirmă importanța oficială ce i se acorda. De la un singur profesor, Simion Juca, angajat la această specializare înainte de Război, se ajunge, în decurs de câțiva ani, la înființarea unui întreg program pedagogic. Pentru cei ce își încheiaseră deja studiile, se fondează un Atelier de grafică pe lângă UAP ce combina învățământul artistic cu cel ideologic. În istoria artei moderne din România, grafica nu constituia decât un domeniu minor practicat fluctuant și cu mize mai modeste de artiști a căror preocupare principală era alta (de obicei, pictura sau sculptura). Canonul artei interbelice nu reținuse niciun grafician, datorită unei ierarhii extrem de stabile a artelor în care pictura se afla pe treapta cea mai înaltă. Favorizarea graficii mai ales la începuturile socialismului contestă și, într-o oarecare măsură, reconfigurează ierarhia. Este foarte posibil ca tocmai această schimbare de statut să fi conferit graficii și o mai mare atractivitate în rândul artiștilor, fiind mai lesne de câștigat prestigiu artistic într-un domeniu care nu avea încă ierarhii fixe. Sistemul expozițiilor anuale va include, de fiecare dată, și o secțiune importantă dedicată graficii care va primi, asemenea picturii și sculpturii, ample comentarii în publicațiile contemporane. În paralel, sunt organizate și expoziții specializate atât cu artiști locali, cât și sovietici, oferiți, invocați, clamați permanent ca model. În afara periodicelor, apar și cărți care consolidează exemplaritatea artei sovietice precum *Grafica sovietică*, în 1950, ai cărei primi autori sunt înalți funcționari ai Comitetului pentru Cultură¹¹⁷. La fel, structura UAP a fost gândită pentru a da autonomie graficii, chiar dacă nu dintru bun început când, datorită numărului restrâns de membri, era cuplată cu Secția de pictură de teatru (scenografie)¹¹⁸. Situația se reglează destul de rapid, iar Perahim rămâne membru în ambele secții. Colectivul de la grafică va crește rapid, așa cum arată nenumăratele activități de autoadministrare consemnate de documente și crearea în continuare a unor subsecții de afiș, caricatură și ilustrație. Pe lângă „grafica de șevalet”, numită astfel în epocă prin analogie cu pictura și datorită autonomiei față de un scop imediat tangibil (reproducerea, publicarea), acestea erau categoriile prin excelență militante, la

¹¹⁷ Eduard Mezincescu, T. M. Vlad, Titina Călugăru, G. Șaru, *Grafica sovietică*, București, Cartea rusă, 1950.

¹¹⁸ La numai câteva luni după înființarea UAP, Secția de grafică putea declara numai 2 membri plini, 2 membri stagieri și 8 cereri de înscriere. A se vedea ANIC, Fond UAP, Dosar 20/1950, f. 67.

care se referea orice discurs despre grafică în anii 1950, fie el verbal sau expozițional¹¹⁹. Ierarhia internă depindea de sursa și contextul discursului: dacă o cronică de expoziție putea privilegia grafica de șevalet și ilustrația, considerându-le subdomenii „mai artistice”, un articol de fond din *Scînteia* menționa doar afișul, și acela nu neapărat datorat profesioniștilor¹²⁰. Deși se ocupa uneori de afiș sau caricatură, precum și de grafica de șevalet, era de așteptat ca Perahim să fie distribuit la Subsecția de ilustrație a UAP, unde devine coleg cu Roni Noel, Marcela Cordescu, Gheorghe Ivancenco, Anastase Demian, ș.a.

Noile alcătuiri instituționale din perioada postbelică conferă o situație specială artistului ilustrator care împărtășește prestigiul graficii și are, într-un fel, o dublă ancorare. A fi ilustrator de cărți însemna să fii angrenat, la propriu, în producție, fapt cu care puține alte specializări artistice se puteau mândri, deși artistul-muncitor constituia un ideal cel puțin la fel de persistent ca și cel al artistului angajat. Birocratizarea intensă a activității artistice pusă la punct la începutul anilor 1950, care a încercat să impună în câmpul artelor modelul producției industriale bazat pe cerere din partea statului pentru anumite subiecte sau aspecte formale urmată de execuția din partea artiștilor, nu are o viață prea îndelungată și, în plus, se găsesc, de multe ori, modalități de a evita anumite constrângeri. Cu ilustrația, afișul sau caricatura, lucrurile stăteau altfel prin natura lor, căci destinația lor primă nu erau evenimentele sau contextele pur artistice. Este interesant că toate cele trei domenii aveau, în felul acesta, mai multe existențe și mai multe niveluri de receptare. Pentru cititorii de presă sau de carte, gradul de „artisticitate”¹²¹ nu ridica probleme complicate și nu era, probabil, deloc cuantificat sau problematizat, în timp ce prezența acelorași lucrări în expoziții le integra în discursul despre artă și le conferea un statut autonom pe care prima lor utilizare nu-l avea. În expoziții, ilustrațiile scăpau de vecinătatea textului (a textului–literatură și a textului–tipăritură) și deveneau serii de grafică de șevalet cu subiect literar. În aceste condiții, datele concrete ale obiectului–carte, precum dimensiunile, acuratețea, materialele, așezarea în pagină, sunt lăsate în umbră, așa cum nici reproductibilitatea mediului nu mai contează. Cele două circuite ale ilustrației se intersectau, dar, foarte probabil, nu se suprapuneau complet și erau arareori discutate împreună. În lumea artei, ilustrația era comentată ca exponat și nu ca parte a unui obiect mai complex cum e cartea, iar, în lumea editurilor, funcționau ierarhiile artistice, dar existau și instanțe de validare diferite, precum redactorii și administrația, care puteau hotărî dacă propunerile ilustratorului puteau fi puse în operă. Trecând sub tăcere o parte din ancorajele pragmatice sau concrete ale ilustrației de carte, textele care vorbesc despre aceasta în lumea artei îi apără, în fapt,

¹¹⁹ A se vedea, spre exemplu, cronicile la Expozițiile anuale ca, de pildă, Ion Frunzetti, „Expoziția anuală de stat 1954. Grafica”, în *Arta plastică*, 4, 1954, pp. 59-79 sau sinteza *Artele plastice în România ...* pp. 113-155.

¹²⁰ „Pentru ridicarea nivelului agitației vizuale”, în *Scînteia*, 18.05.1952, p.1.

¹²¹ Mă refer aici mai puțin la calitatea unei imagini, cât la valoarea ei în context, ce include și adecvarea la cerințele realismului socialist.

legitimitatea și importanța recent dobândită și aura de artă militantă ce servea excelent propagandei. Totodată, pentru cronicarul unei expoziții, accesibilitatea sau eficacitatea reală a cărților nu constituiau criterii esențiale de apreciere a ilustrației și întreaga atenție era direcționată spre reprezentarea ca atare¹²². Un argument în plus pentru scindarea celor două drumuri ale ilustrației stă în temporalitatea uneori decalată a criticii față de apariția cărții. O critică negativă a ilustrației survenită după publicare nu atrăgea, de pildă, scoaterea din circuit a cărții.

Ilustrația de carte sub auspiciile realismului socialist

Nu știm cum decurgea colaborarea lui Perahim cu editurile sau cu Direcția EPD, este însă de presupus că situațiile cu care se confrunta erau similare, în oarecare măsură, cu cele descrise de alți artiști ilustratori. Cu mai multă precizie însă, putem să reconstituim traiectoria ilustrațiilor lui în lumea artei. Aici, toate articolele, publicațiile, referatele, discursurile despre grafică în general și despre ilustrație în mod special acordă artistului un loc de cinste. Alături de *Mitrea Cocor*¹²³, carte ilustrată de Corneliu Baba, seria sa pentru volumul I din *Moromeții*¹²⁴ a fost canonizată aproape imediat și reiterată în toate formulele expoziționale posibile. După Expoziția interregională de grafică din 1955, va fi considerată viabilă atât pentru Vest, cât și pentru Est. Mai întâi, va fi inclusă în selecția prezentată, un an mai târziu, la Bienala de la Veneția și, mai apoi, în cadrul Expoziției de artă românească de la Moscova–Leningrad–Chișinău din 1957. Succesul romanului trebuie să-și fi pus și el amprenta asupra receptării laudative a ilustrațiilor. Dintre multele lucrări din anii 1950, poate numai cele pentru *Clim Samghin*¹²⁵ se bucuraseră de aprecieri la fel de numeroase. Comentariile în jurul ilustrațiilor la *Moromeții* scot la iveală nesiguranța succesului și a criteriilor de apreciere. În multe dintre acestea, lauda este atenuată prin critică, strategie calchiată după discursul propagandei politice contemporane în care ideea progresului juca un rol pivotant. Seria de ilustrații pentru *Moromeții* primește același tratament, ea constituie un progres în cariera artistului, o „nouă treaptă a măestriei sale” și „o etapă importantă”. În aceeași postură, se regăsiseră, anterior, alte lucrări, de pildă, ilustrațiile la poeziile lui Eminescu înregistrau o „evoluție” în raport cu cele realizate numai cu doi ani înainte pentru romanul *Descult*, în care se

¹²² Chiar dacă mai mare decât astăzi, tirajul cărților din anii 1950 era departe de a face din carte un obiect accesibil tuturor; desigur că menționarea acestei stări de fapt ar fi subminat eșafodajul discursului despre caracterul militant al ilustrației. A se vedea : Cristian Vasile, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, București, Humanitas, 2011, pp. 131-134.

¹²³ Mihail Sadoveanu, *Mitrea Cocor*, București, ESPLA, 1955.

¹²⁴ Marin Preda, *Moromeții*, vol. I, București, ESPLA, 1955. A avut parte de mai multe ediții cu ilustrațiile lui Perahim, precum și de traduceri în limbile maghiară (1956), engleză (1957) și rusă (1961). Volumul al doilea va apărea fără ilustrații.

¹²⁵ Maxim Gorki, *Viața lui Clim Samghin (Patruzeci de ani)*, vol. I-IV, București, ESPLA, 1951-1953.

detectau încă urme de formalism¹²⁶. La fel, scria criticul de artă Ion Frunzetti într-un articol dedicat în exclusivitate ilustrației și în care Perahim deținea un rol principal, de la *Calea Griviței* la *Prima lovitură* și *Pasărea furtunii*, artistul parcursese un „drum uriaș”¹²⁷. În acest caz, formalismul primește și un nume precis și individualizat – suprarealismul – care trimite la debutul avangardist al artistului. Alături de cartea de poezie a lui Cicerone Theodorescu, ar fi putut fi citate toate ilustrațiile făcute de Perahim între 1945 și 1950 ce nu erau propriu-zis suprarealiste, dar utilizau formule de reprezentare moderniste, marginalizate ulterior. Evoluția unui suprarealist convertit adăuga retoricii progresului din articolul lui Frunzetti o forță sporită. Necesitatea purificării individuale de formalism făcea corp comun cu discursul progresului către realism și se aplica tuturor artiștilor, fără a ține seama de antecedentele lor. Din acest punct de vedere, cazul lui Perahim nu deținea nimic special, însă, din cauza trecutului suprarealist, era, poate, creditat cu un mai mare grad de exemplaritate. Cum formalismul avea multiple semnificații, arareori era explicitat, iar utilizarea lui se oprea adesea la simpla etichetă. Există totuși ocazii în care se conturează reproșuri mai precise: „Calitățile plastice de adâncire a tipologiei și tematicii îl plasează [pe Perahim] între cei mai buni ilustratori. Dacă artistul s-ar debarasa de poziția lui încă formalistă cu privire la: încercările de estetizare în detrimentul vieții adevărate, speculațiile de meșteșug prin care vrea să-și susțină lucrarea în detrimentul conținutului pentru ca aceasta să stabilească echilibrul compozițional, unele exagerări, deformări și nefinisări care denotă lipsa studiului după natură, lucrările ar deveni realiste”¹²⁸.

Se poate presupune că neajunsurile imputate lui Perahim în raportul de mai sus aparțin tot lucrărilor *ante* 1950. La trecerea din deceniul 5 în deceniul 6, consolidarea noului sistem artistic atrage după sine restricții mai mari în privința aspectelor formale ale artei și, având ca model arta sovietică contemporană, se asociază realismului socialist, fie și parțial, o identitate stilistică. Artele bidimensionale și, mai ales, pictura din epocă sunt recognoscibile prin finisaje perfecte, volume integrate într-un spațiu perspectival, corpuri idealizate și figuri tipice. Definirea graficii prin laconism și economie de mijloace permitea însă abaterea de la acest model. Mai mult, ilustrația trebuia să rezoneze cu genul și stilul textului, trăsătură ce-i dădea posibilitatea, desigur, limitată, de variație. Ilustrațiile pe care Perahim le face în intervalul în care realismul socialist reprezenta doctrina oficială prezintă o varietate de maniere care, în general, refuză modelul picturii. Excepție fac câteva serii de ilustrații de la începutul anilor 1950, pe când presiunea „stilistică” era mai mare,

¹²⁶ ANIC, Fond UAP, Dosar 15/1950, f. 11-12. Este vorba de volumele Mihai Eminescu, *Poezii*, planșe de Perahim, ilustrații de Siegfried, București, Editura de Stat, 1950 și Zaharia Stancu, *Descult*, ilustrații de Perahim, coperta Aurel Băuș, București, Editura de Stat, 1948.

¹²⁷ Ion Frunzetti, „Ilustrația de carte”, în *Arta*, 3, 1954, p. 14. Volumele menționate sunt: Cicerone Theodorescu, *Calea Griviței: poem*, București, Editura pentru literatură și artă a Societății Scriitorilor Români din RPR, 1949; André Stil, *Prima lovitură*, vol. I, București, ESPLA, 1952; Petru Dumitriu, *Pasărea furtunii*, București, Editura tineretului, 1954.

¹²⁸ ANIC, Fond UAP, Dosar 11/1950, f. 82. Nu cunoaștem data acestui document ce pare un raport asupra graficii, dar putem presupune că e de la începutul deceniului 6.

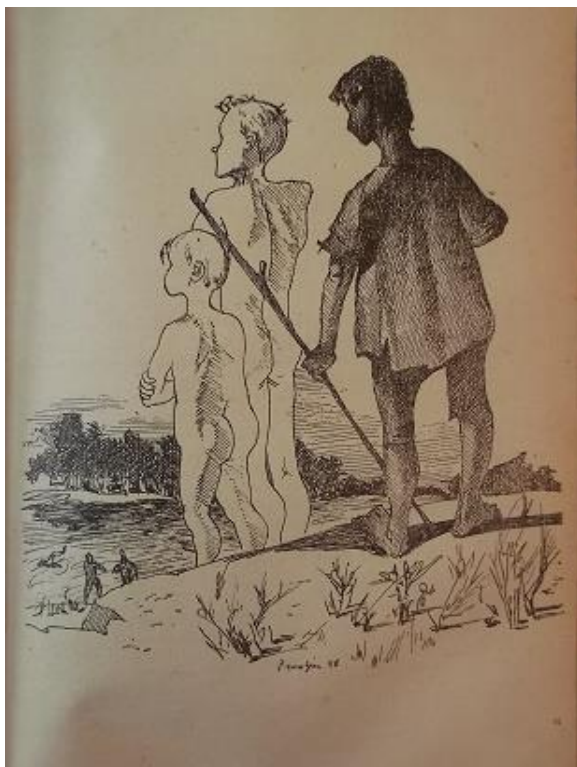
aferente unor texte din literatura sovietică sau română cu potențial mare în interiorul mecanismelor de propagandă. Aici se pot include lăudatele lucrări pentru *Clim Samghin* și *Prima lovitură*, precum și cele, mai puțin menționate, pentru poemele eroice *Vasili Tiorkin* și *Cântec de leagăn al Doncâi*¹²⁹. Prin comparație, literatura mai veche, a cărei publicare putea avea la rândul ei miză propagandistică, se putea alătura unor imagini ce se supuneau unor canoane diferite. Începând cu imaginile produse pentru *Revizorul* lui Gogol în 1952, Perahim pare să-și definească o manieră teatrală de a reprezenta personaje și ambianțe pe care o va relua tot în cazul unor clasici ruși¹³⁰. Ilustrațiile la *Moromeții*, în schimb, nu aparțin niciuneia dintre categoriile de mai sus și își găsesc rădăcinile într-o etapă artistică anterioară, teoretic depășită. Numai că o experiență extrem de similară îl „trăgea” pe artist înapoi: asemănarea dintre romanul lui Preda și cel al lui Stancu, la care Perahim deja colaborase, era, probabil, imposibil de ignorat. S-ar putea spune că imaginile aferente celui dintâi constituie o nouă versiune care evită schematizarea unor figuri și scenele secundare. Raportul material dintre text și imagine este și el mai variat, alternând dimensiunile. În rest, scopul ilustratorului a rămas același, de a da chip personajelor și de aceea portretele depășesc numeric scenele narrative. Intenția sa era de a crea o imagine semnificativă iar nu descriptivă, ce ar fi reluat, pur și simplu, un episod din roman. Nu avem aici de-a face nici cu tipologii propriu-zise și nici cu personaje de teatru, ci, mai ales în cazul personajelor principale, cu figuri individualizate, capabile să hrănească imaginația cititorului. Desenul în tuș cu hașuri meticuloase este mănuit în ambele situații cu suplețe pentru a rezolva toate problemele ce țin de materialitate, de lumină, de spațialitate. Așadar, un ilustrator putea avea, în paralel, mai multe maniere de a lucra, fără ca vreuna dintre ele să fie situată în afara realismului socialist. Eterogenitatea acestuia fusese fundamentată încă de la primele definiții din perioada sa de constituire în URSS, prin asumarea unei moșteniri istorice cu multe fațete ce pornea de la Renaștere și ajungea până la realismul secolului al XIX-lea. Reajustarea continuă a normelor artei va accentua pluralitatea de direcții pe care termenul o adăpostea.

În ciuda constrângerilor ce țineau de natura ilustrației înseși, precum și de misiunea ei politică, Perahim preferă, în primul deceniu al regimului comunist, să facă grafică la adăpostul, uneori poros, al textului literar. Alături de modalități de a lucra croite pe măsura noilor norme, el își reintegrează, cum fac și ceilalți artiști avangardiști, teme și strategii compoziționale anterioare (mai recente sau chiar interbelice), astfel încât cariera lui din primul deceniu postbelic nu poate fi văzută decât ca sumă de temporalități și formule stilistice. Cazul său sugerează că pluralitatea

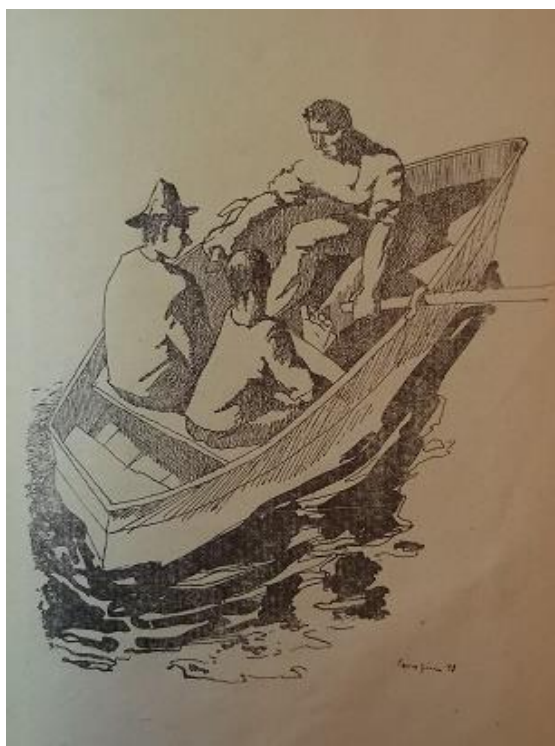
¹²⁹ Aleksandr Tvardovski, *Vasili Tiorkin. Carte despre ostaș*, București, Cartea rusă, 1953; Marcel Breslașu, *Cântec de leagăn al Doncâi*, București, Editura tineretului, 1953.

¹³⁰ Amelia Pavel, „Probleme ale ilustrației de carte contemporane românești la literatura clasică”, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1, 1960, pp. 66-69. Este vorba de volumele: N. V. Gogol, *Revizorul*, București, ESPLA, 1952, urmat de A. S. Pușkin, *Evgheni Oneghin*, București, Cartea rusă, 1955 și apoi de F. M. Dostoievski, *Idiotul*, București, ESPLA – Cartea rusă, 1959.

realismului socialist nu se regăsește numai la nivelul general al câmpului artistic, ci și la nivel individual.



6.21-6.23 Jules Perahim, ilustrații la Zaharia Stancu, *Desculț*, București, 1948.



HANS MATTIS TEUTSCH: REFORMATOR AL REALISMULUI SOCIALIST

Artistul angajat la marginile sistemului

Spre deosebire de Maxy sau Perahim, Mattis Teutsch nu a avut, în anii 1950, aceeași vizibilitate pe plan național și nici aceeași putere instituțională. Revenit în orașul său natal, Brașov, încă de la începutul anilor 1930, n-a putut și, poate, nici nu a dorit să se bucure de beneficiile centrului care absorbea mare parte din resursele destinate sistemului artistic. Totuși, el a jucat un rol covârșitor la nivel local, inițiind structuri instituționale în consens cu noile condiții politice. În vreme ce Maxy acapara SAF din București și îl păstorea către sistemul centralizat al UAP, Mattis Teusch fonda, încă din 1944, Organizația Liberă și Democratică a Artiștilor din Brașov¹³¹ ce se va afilia, în scurtă vreme, SAF-ului. Alături de Mattis Teutsch, au participat, în diverse etape ale epocii imediat postbelice, la aceste demersuri organizatorice și alți artiști de stânga precum Karl Hübner¹³² sau Eugen Végh. Nu era puțin lucru în acele vremuri imprecise, iar filialele au avut probleme de funcționare până târziu, în anii 1950, deoarece existau prea puține resurse financiare și umane pentru a organiza instituții locale și de a asigura un control adecvat. Eforturile de organizare și control s-au concentrat, cu precădere, asupra artiștilor din București, nu numai datorită numărului lor foarte mare, dar, mai ales, din cauza prestigiului artistic al capitalei a cărei apropiere de către puterea politică putea funcționa mai departe ca exemplu. Primele filiale la Brașov, Timișoara, Oradea și Cluj s-au datorat unor artiști cu vederi de stânga care au încercat să se atașeze centrului, dar legăturile au rămas parțiale și controlul sporadic. Acestea pot fi deduse și din numărul foarte mic de documente din arhiva SAF care privesc viața artistică din provincie. De la Brașov, se păstrează două scrisori oficiale, din 1945, semnate de Mattis Teutsch care anunță constituirea unei organizații locale numite simplu „Artiști Plastici”, precum și intenția de afiliere. Este cerut, de asemenea, sprijinul pentru participarea artiștilor din Brașov la manifestări din capitală, în special la Salonul oficial¹³³. Între 1944 și 1950, sub conducerea lui, SAF-ul local a organizat expoziții (Expoziția Muncii, 1946, expoziții colective anuale, începând din 1948),

¹³¹ Radu Popica, „Centrul artistic brașovean în perioada postbelică”, în *Arta brașoveană postbelică. 1945-1989. Repere din colecția Muzeului de Artă Brașov*, Brașov, Muzeul de Artă Brașov, 2015, p. 5.

¹³² În 1950, va candida pentru un mandat de deputat la Sfatul popular. *Arta brașoveană postbelică. 1945-1989. Repere din colecția Muzeului de Artă Brașov*, Brașov, Muzeul de Artă Brașov, 2015, p. 80.

¹³³ SANIC, Fond SAF, Dosar 19, f. 43, respectiv f. 151.

colective de artiști (pentru proiectul monumentului Soldaților sovietici¹³⁴ sau afișe) și o școală de artă liberă în casa artistului (Academia Brașoveană Liberă)¹³⁵.

În plus, în orașele de provincie, un cuvânt de spus aveau și autoritățile locale, precum și organizația locală de partid (Comisia de artă și cultură a Comitetului Regional al Partidului Muncitoresc Român), ceea ce adăuga elemente în plus în acest joc al puterii. Chiar dacă avem, deocamdată, destul de puține date concrete despre felul în care se transmiteau deciziile și se organizau manifestările și instituțiile artistice la Brașov, s-ar putea bănuî că o carieră precum cea a lui Mattis Teutsch din ultimii 15 ani de viață a profitat de aceste meandre și a reușit să-și păstreze o anume independență a concepției despre artă și a aspectelor formale ale picturii sale datorită prestigiului personal, dar și unei cenzuri mai relaxate. O astfel de cale personală (ea este astfel și în contextul local, dacă facem comparație între lucrările lui și cele ale colegilor) ar fi fost imposibil de îngăduit la centru și poate că artistul era conștient de acest lucru. Conform relatărilor apropiatilor, sfârșitul războiului a însemnat, pentru artist, o adevărată renaștere nu numai artistică, ci și personală, după perioada de reclusiune din prima jumătate a anilor 1940¹³⁶. Pe lângă proiectele colective, artistul transformă studiile după model începute anterior într-o nouă formulă picturală care întâlnește, din punct de vedere tematic, cerințele în curs de formulare în interiorul noului sistem artistic. Le va expune într-o expoziție personală din 1947 ce s-a bucurat, după unele relatări, de mare succes și de promisiunea de a fi itinerată și la București. O cronică, scrisă așa cum se obișnuia în epocă, subliniindu-i atât continuitatea cât și ruptura, o prezenta astfel: „După ani de lucru singuratic, celebrul expresionist János Mattis Teutsch, pictor al Revoluției maghiare de la începutul secolului, care a lucrat cu Kassák în cercul de la MA și ale cărui picturi <incomprehensibile> erau ținta ocării în cabaretele din Pesta, propune o nouă expoziție... În noile sale picturi, artistul s-a întors la societate și omenire. Din trecut reține rigoarea intelectuală cu care s-a aplecat întotdeauna asupra a tot ce a ieșit de sub compasul pictorului”¹³⁷. De asemenea, noul context îi dă ocazia de a pregăti un nou proiect de decorație în frescă pentru teatrul din oraș¹³⁸. Ca multe din inițiativele acelor ani, puține s-au împlinit, fapt datorat, pe de-o parte, instabilităților de toate felurile, pe de alta, resurselor limitate. În plus, odată cu transformarea SAF în UAP, în 1950, și a filialei din Brașov în Cenaclu al UAP, centralizarea, birocratizarea și supravegherea s-au impus, cel puțin parțial, și în afara centrului. Vizite periodice ale artiștilor din conducerea centrală

¹³⁴ Gudrun-Liane Ittu, „Mișcarea artistică brașoveană din anii 1949-1950 reflectată în paginile cotidianului *Neuer Weg*”, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Historia Artium*, LIV 1, 2009., p. 79. Pe lângă Mattis Teutsch, din colectivul acestui proiect, niciodată pus în operă, făcea parte și Karl Hübner.

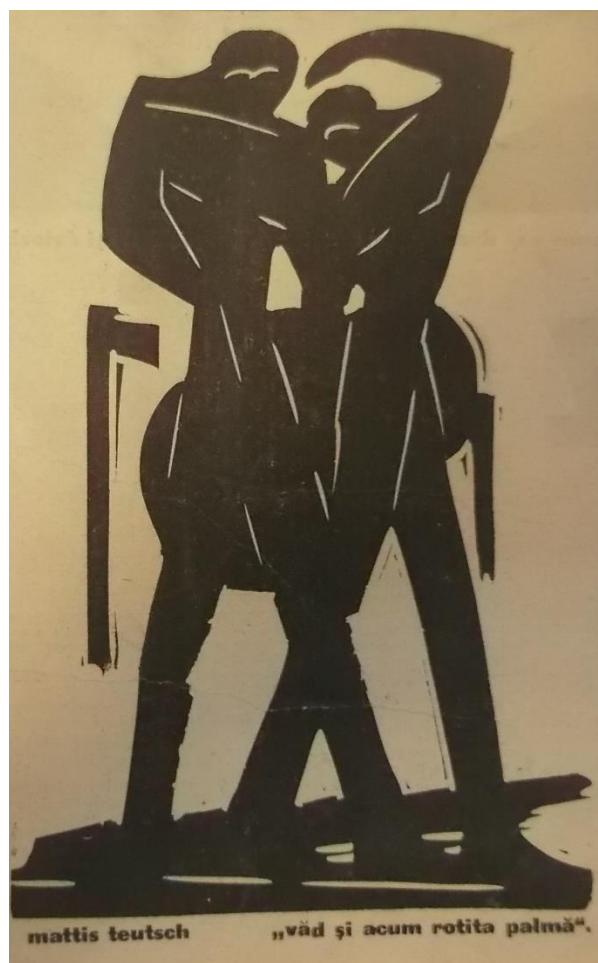
¹³⁵ SANIC, Fond SAF, Dosar 19, f. 43; cf. R. Popica, *op.cit.*, p. 5.

¹³⁶ Tibor Almási, *The Other Mattis Teutsch*, Győr, Régió Publishing House, 2001, p. 69.

¹³⁷ Ferenc Szemlér *apud* Jenő Murádin, „The career of János Mattis Teutsch”, în *Mattis Teutsch and der Blaue Reiter*, München – Budapesta, cat. de expoziție, 2001, disponibil online: http://mattis.kfki.hu/english/index_3.html

¹³⁸ *Ibid.*, p. 88. Așa cum a demonstrat Monika Wucher, artistul a mai făcut câteva studii de frescă (azi, în colecția Muzeului Național Secuiesc din Sfântu Gheorghe) în 1930, în strânsă conexiune cu elaborarea scrierii teoretice, *Der Ideologie der Kunst* (Berlin, Müller und Kippenheuer, 1931). A se vedea: *Mattis Teutsch and der Blaue Reiter...*

încercau să asigure reducerea diferențelor dintre organizațiile locale și, desigur, a autonomiei pe care, vrând-nevrând, o avuseseră anterior. Pentru a marca aceste schimbări la nivel instituțional, care aduceau cu sine și cerințe mai precise cu privire la aspectul formal (ce trebuia să se apropie de lucrările exemplare din URSS), conducerile se schimbă și ele. Mattis Teutsch este și el înlocuit, conducerea Cenaclului fiind încredințată lui Eugen Végh, și el vechi artist militant. Toate acestea se pot vedea în contextul mai larg al eforturilor partidului de a crea și menține organizații teritoriale consistente și maleabile și de a repara lipsa de cadre fidele¹³⁹. Această problemă se pune încă din 1948 și are corespondențe și efecte și în zona culturală. La o ședință a Secției de agitație și propagandă, un participant se plângea că, deși fiecare județ are un serviciu cultural, lipsa de cadre e acută, pregătirea politică slabă, iar legătura cu Ministerul firavă¹⁴⁰.



6.24-6.25 Hans Mattis Teutsch, ilustrații la *Ideologia artei* (*Cuvântul liber*, (2, 18 nov 1933)

¹³⁹ În căutarea legitimității, PMR se angajează într-o campanie de recrutare laxă pentru ca, ulterior, în 1950, să hotărască excluderea a 41, 4% din membri pentru a limita oportunismul celor ce i se alăturaseră foarte rapid după Război și pentru a construi organizații fidele și cu un minim de educație ideologică: Mioara Anton, *op. cit.*, p. 79-82. Strategii similare s-au urmat și în celelalte țări din Blocul estic: Stelian Tănase, *Elite...*, p. 52.

¹⁴⁰ SANIC, Fond CC al PCR, Secția de agitație și propagandă, Dosar 9/1948, f. 218.

După această rocadă, avem puține știri despre Mattis Teusch, în afara câtorva picturi păstrate. Indirect însă, îl putem închipui în contextul vieții artistice de la începutul deceniului 6, despre care s-a păstrat, în arhiva UAP, un mic corpus de documente, semnificative sub mai multe aspecte: mai întâi, arată cum centralizarea și birocratizarea vieții artistice funcționau împreună, legăturile între centru și filialele teritoriale realizându-se prin rapoarte scrise; un al doilea motiv ține de „reciprocitatea” perspectivelor, căci avem atât rapoarte ale centrului (2 comisii de artiști veniți de la București, în principal, pentru a servi drept juriu al Expoziției regionale din 1952 și 1953), cât și rapoarte ale filialei despre sine adresată și, probabil, cerută de centru (rapoarte ale noului președinte Eugen Végh din 1951, 1952 și încă unul nedatat); în al treilea rând, niciunul dintre rapoarte nu trece complet (am putea crede că prea puțin) în zona obscură și formulaică a limbajului de lemn, iar problemele artiștilor sunt descrise, uneori, cu compasiune, alteori, cu obidă și, uneori, cu neașteptată blazare. Este neîndoielnic totuși că raportorii sunt conștienți de cerințele contextuale și de misiunea lor. De aceea, temele obligatorii sunt prezente la fiecare în parte, iar criteriile cu care operează în evaluarea artei se raportează la cele oficiale. Din citirea combinată a acestor documente, rezultă o imagine în care predomină lipsurile, obstacolele absurde, presiuni de toate felurile, imposibilitatea adecvării la normele oficiale, care rareori a fost înregistrată cu atâta densitate în astfel de documente de arhivă instituțională. Primul raport păstrat de la Eugen Végh ce privește anul 1951 (el trebuie să-și fi preluat funcția în decursul anului 1950) este și cel mai detaliat și conține un amestec de detalii prozaice de artă (furtul unui tablou, teatrul sabotează expoziția din holul său) cu lucruri recomandate vieții artistice și rapoartelor despre ea (tovarășii artiști au primit îndrumare; periodicitatea ședințelor cu artiștii, lectura comună a articolelor despre artă sau „prelucrarea” Expoziției regionale), cu măsuri concrete pentru îmbunătățirea vieții artiștilor și cu laude la adresa comunității locale (indirect, prin menționarea succesului Expoziției regionale)¹⁴¹. Printre acestea, se înregistrează multe dificultăți ale artiștilor care țin de relația dificilă cu autoritățile locale și, în special, cu miliția și cu autoritatea pentru locuințe. Prima dintre ele eliberează acte necorespunzătoare care îi categorisește pe artiști între cei fără ocupație, ceea ce atrăgea o serie de limitări de drepturi, și refuză să le elibereze autorizații. Aceasta din urmă revine și în alte documente (este asumată ca atare de Végh, dar remarcată și de rapoartele centrale), uneori, se referă la autorizații de a picta/desena în spațiul public, alteori, la autorizații de a merge în fabrici, fapt ce este prezentat ca scuză a absenței unor astfel de teme din lucrările artiștilor. În fața unei astfel de neînțelegeri datorate, de fapt, nereglementării statutului artistului, partidul joacă

¹⁴¹SANIC, Fond UAP, Dosar 16/1951, f. 20-25.

rolul unui element de echilibru: la intervenția lui, artiștii surprinși desenând prin oraș și arestați sunt eliberați. Tot el reușește să protejeze unii artiști de rechiziționarea atelierelor, considerate spațiu de locuit excedentar¹⁴². Condițiile efective de lucru și de viață cotidiană nu par prea prielnice, artiștii nu primesc comenzi sau nu primesc banii pentru rarele lucrări cumpărate și pare că reușesc să supraviețuiască din lucrări de pavoazare pentru oraș sau manifestații, pentru care aveau și un atelier colectiv de producție. În 1953, raportul lui Eugen Popa nu înregistrează mari îmbunătățiri în felul de viață al artiștilor brașoveni, tot nu au autorizații, tot nu vând nimic, tot au nevoie de venituri suplimentare și, mai ales, lucrările lor sunt de slabă calitate (genurile abordate sunt minore, „își caută refugiul în peisaj”, mențiune care vine alături de explicația comună cu privire la nivelul ideologic scăzut). De remarcat că alte rapoarte considerau lucrările mulțumitoare per ansamblu și, parțial, adecvate Expoziției anuale¹⁴³. Desigur că existau diferențe între evaluatori, diferențe între standardele unei etape sau alteia, fapt ce putea produce confuzie între artiști, dar trebuie ținut seama și de convențiile discursului vremii care reușea, prin combinația de critică și laudă, să direcționeze gradual artiștii către împlinirea anumitor așteptări sau, cel puțin, să-i mențină în sistem. Am putea să bănuim că un verdict prea apăsător constituia, mai degrabă, excepția. Pentru rezolvarea problemelor financiare, se așteaptă deschiderea unui magazin al Căminului, iar Eugen Popa propune o cale alternativă ce consta în reintroducerea expozițiilor personale (neinterzise oficial, dar puțin practicate la începutul anilor 1950, când se impunea spiritul colectiv) pentru a da posibilitatea localnicilor să cumpere aceste lucrări prea puțin potrivite antreprizelor oficiale¹⁴⁴. Nu știm dacă vreuna dintre aceste propuneri a devenit realitate. Toate rapoartele invocate menționează dificultățile artiștilor: era un gen de raport acceptat căci îl găsim și în alte situații, însă și el trebuia contrabalansat de formulele optimiste ale transformărilor socialiste. După trei ani de scris rapoarte dezechilibrate în care Végh navighează, cu stângăcie, în meandrele discursului realist socialist, este înlocuit. Consemnările raportorilor externi par a fi un amestec de observații pe cont propriu și preluări din plângerile artiștilor locali, ceea ce le face numai parțial credibile.

În ciuda vizitelor conducerii UAP (1951, Maxy și Caragea; apoi, Gh. Ivancenco și Ion Doru; 1952, Tiberiu Krausz; după el, Eugen Popa și Gh. Ivancenco; 1953, din nou Eugen Popa cu Andrei Szobotka), comunicarea cu centrul suferă decalaje, revelând, astfel, și labilitatea acestuia: ca urmare, artiștii nu pot lua parte la toate concursurile sau sunt deturnați de la pregătirile pentru

¹⁴²*Ibid.* Unele studii asupra lui Mattis Teutsch sublinează că odată cu pierderea poziției de lider local, artistului i-au fost rechiziționate camerele din propria casă care serveau drept sediu al Academiei libere. Deși el nu este menționat de document, se pare că mai mulți artiști s-au aflat în această situație. În cazul lui, miza era încă și mai mare deoarece tipul de învățământ propus de el era cvasiparticular, iar autoritățile nu aveau niciun interes să-l mențină și să-i îngăduie artistului să devină, încă și mai mult, un pol alternativ de autoritate. În 1952, se inventează o formă de învățământ oficial pentru amatori în care sunt angrenați artiștii locali la Căminul cultural și la Bancă: *ibid.*, f. 31.

¹⁴³*Ibid.*, f. 46-50. Raportul semnat de Ivancenco și Doru este nedatat, dar e, probabil, din 1951.

¹⁴⁴*Ibid.*, f. 6-9.

Expoziția anuală pentru ca, după scurt timp, să li se ceară să le reia. Timpul de producție este scurt, se plânge, de asemenea, Végh¹⁴⁵, iar multiplele reveniri asupra deciziilor pot fi explicații plauzibile. Neîncrederea în centru se traduce și în refuzul, înregistrat de Eugen Popa în 1953, de a împrumuta de la Fondul Plastic (nu este, desigur, cazul tuturor), în ciuda situației financiare dificile. Concluziei sale, „Oamenii nu mai au încredere în faptele lor”,¹⁴⁶ i se pot găsi corespondențe în nemulțumirile din rapoartele locale care privesc, pe lângă toate cele amintite mai sus, ignoranța criticilor de artă sau tratarea necorespunzătoare a artiștilor din ilegalitate, nerecunoașterea riscurilor asumate cu ani în urmă¹⁴⁷. Să fi făcut Végh, în această ultimă precizare, referire la el însuși sau la Mattis Teutsch? Din păcate, nu există căi de a deduce răspunsul, având în vedere că, în general, numele sunt evitate în rapoartele lui, iar problemele sunt aproape întotdeauna ale colectivității. Cât privește articolele critice apărute în publicațiile locale, Végh dovedește un soi de naivitate când raportează cu năduf că niciun artist nu se regăsește în ele. Între rapoartele sale păstrate, se găsește un articol semnat chiar de el, în care prezintă, pe scurt, Cenaclul artistic local, fără laude excesive, dar și fără urmă de nemulțumiri, utilizând locurile comune ale discursului curent. O notiță adăugată, probabil, chiar de autor menționează: „Articol scris în urma cererii Partidului și apărut în no. 2218 al ziarului de partid <Drum Nou> din Orașul Stalin. 23 ianuarie 1952”. Putem să ne imaginăm că atât limbajul, cât și conținutul textului au fost verificate și, eventual, ajustate de comanditar. Nu știm însă dacă o astfel de experiență l-a făcut pe artist mai conștient de intențiile, strategiile și controlul propagandei care veghea și asupra criticilor și nu doar asupra artiștilor.

Chiar dacă partidul controla mizele propagandistice ale artei și criticii, este puțin probabil să fi avut prea mult de spus asupra lucrărilor ca atare, a căror selecție pentru expozițiile majore intrau, după cum s-a văzut, în responsabilitatea UAP. Îndatoririle organizației locale de partid mai cuprindeau și înrolarea artiștilor în cursuri de „ridicare a nivelului ideologic”, structurate, foarte probabil, după modelul școlilor de cadre. Eficiența acestor școli este pusă sub semnul îndoielii de rapoarte; unul dintre ele reclamă confuzia din jurul realismului socialist, căruia artiștii nu i se pot conforma, deoarece nu le fusese îndeajuns explicat¹⁴⁸. Descrierile activităților artistice sau a problemelor comunității nu sunt aproape deloc structurate de toposuri ideologice, ceea ce poate fi de mirare, având în vedere că ele erau redactate de un artist cu mai vechi apartenențe de stânga și, mai mult, cineva care se presupune că trecuse prin învățământul politic, cum treceau obligatoriu cei aflați la conducere. Formele în care acestea apar – căci Eugen Végh înțelege totuși la un nivel general cerințele sistemului și importanța discursului în cadrul lui – sunt, de cele mai multe ori,

¹⁴⁵*Ibid.*, f. 28.

¹⁴⁶*Ibid.*, f. 6-9.

¹⁴⁷*Ibid.*, f. 28.

¹⁴⁸*Ibid.*

naive, uneori necontrolate suficient și, pe alocuri, hilare. Spre exemplu, de fiecare dată, lauda sau admirația artei sovietice pare a fi inserată în text cu intenția de a funcționa ca un fel de garant că artiștii și-au însușit concepția bună despre artă și, de fiecare dată, ea se amestecă cu simptome ale altor probleme sau cu idei contradictorii. În aceste condiții, mesajul își poate schimba radical sensul. Într-o primă instanță, arta sovietică este privită cu un regret al depărtărilor – modelul ei pare de neatins – și, de către „unii” artiști, cu o reticență ce mărturisește persistența concepțiilor și vocabularului modernist: „Se regretă mult că originalele acestor reproducții nu pot fi văzute de pictorii noștri. Unii sunt însă de părere că majoritatea lucrărilor sovietice sunt naturaliste, fotografice. Majoritatea artiștilor noștri recunosc însă că pictura sovietică a ajuns la un nivel foarte înalt și că exactitatea compozițiilor, liniilor cere multă știință ceea ce ne lipsește nouă”¹⁴⁹. Cealaltă mențiune dorește să convingă de interiorizarea profundă a modelului sovietic, însă reușește să dea în vileag îndoielile comunității artistice: „Plastici noștri nu mai discută nici problema dacă arta apuseană e într-adevăr decadentă sau nu. Nici despre superioritatea artei sovietice asupra artei din țările din America de Nord sau Franța nu se mai discută, acceptând-o ca o realitate indiscutabilă”¹⁵⁰.

În această perioadă în care Mattis Teutsch suferă de marginalizare, el nu iese total din circuitul artistic sau din comunitatea locală. Deși nu participă la expoziții naționale, numele lui apare, sporadic, în documentele ce privesc expozițiile orașului sau expoziții regionale. Continuă să lucreze cu aceleași teme și să încerce să expună. Poziția sa în cadrul local nu pare a fi marginală, căci îl găsim, de pildă, membru al Comisiei de îndrumare. Artiștii sosiți în misiune de la București par să-l trateze ambivalent, ca și pe alții (Hans Eder, de pildă, are lucrări catalogate drept formaliste, dar și lucrări în expozițiile naționale), o cale de a evita o evaluare prea apăsătoare sau definitivă: are lucrări sau elemente formaliste, dar „face progrese”.

Despărțiri și reveniri

Între 1950 și 1953, pierderea poziției de conducere a lui Mattis Teutsch este înregistrată în istoriografie ca perioadă de retragere cvasitotală. A fost o retragere din fața presiunilor, sau din cauza lor? După cum arată arhivele, Mattis Teutsch nu renunțase complet la viața artistică, așa cum era ea organizată sub egida UAP, nici la cea instituțională (face parte din Comisia de îndrumare, participă la expozițiile locale) și nici la cea de producție artistică propriu-zisă. Totuși, se înregistrează absența sa din expozițiile regionale căci, la cele anuale, nu participase niciodată

¹⁴⁹*Ibid.*, f. 20-25 .

¹⁵⁰*Ibid.*, f. 31v.

din motive necunoscute. Studiile mai recente, interesate de cariera postbelică, îl tratează diferit: menționează implicarea lui instituțională în această perioadă, dar nu pun problema înglobării lui în realismul socialist, care rămâne alteritatea malefică de care artistul s-ar fi distanțat. Un argument în sprijinul acestei idei îl constituie interzicerea activității expoziționale între 1950 și 1953, dublată de închiderea școlii sale și critica apărută într-un ziar local¹⁵¹. Acest ultim articol îl arată pe Mattis Teutsch angrenat în ritualurile vieții artistice reglementate de ședințe, discuții de articole ideologice și critica lucrărilor colegilor. Critica la adresa lucrărilor lui apărută în presă, ar fi putut, desigur, să fie o atenționare cu privire la atitudini imposibil de făcut publice sau o prefață a schimbării din funcție, dar, la fel de bine, ar fi putut fi o simplă manifestare a ritualului critic¹⁵². Puterea instituțională nu avea întotdeauna legătură cu critica primită, așa cum au demonstrat cazurile Maxy sau Perahim. De asemenea, nici Maxy, chiar dacă mult mai conformist decât Teutsch, nu a fost sau nu s-a lăsat inclus în toate expozițiile, fapt ce a preîntâmpinat posibilele atacuri critice publice. O mărturie alternativă avem de la Claus Stephani care l-a cunoscut pe artist și familia sa, la sfârșitul anilor 1950 și care plasează „interdicția” de a expune între 1957 și 1960 . Nu lucrările artistului, ce erau departe de tipul compozițional clasicizant cultivat de realismul socialist standard, sunt aici motivul interdicției, ci înfruntarea orgolioasă a reprezentantului partidului și, prin aceasta, a orânduirii¹⁵³. În mod evident, avem de-a face cu o replasare temporală a amintirii aparținând celui care i-a povestit sau chiar autorului însuși căci, din 1957, artistul își reluase poziția în linia întâi. Mărturia este însă sugestivă pentru legendarizarea pozițiilor dizidente ale lui Mattis Teutsch. Perpetuarea legendei până astăzi are varii motivații, de la construirea imaginii lui ca artist de avangardă până la stima elevilor lui neoficiali, tineri artiști ce trăiau la Brașov, în anii 1950, și asupra cărora a avut o înrâurire nemaipomenită. Dintre cei trei avangardiști ai acestui capitol, este singurul care se poate lăuda cu urmași, fapt ce arată că prestigiul său continua să se afle dincolo de pozițiile oficiale. Multe decenii mai târziu, Mihai Horea îi atribuie o poziție aparte în destinul artistic personal, întâlnirea cu el având natura unei intervenții salvatoare după ce, după propria mărturisire, renunțase la studii la Institutul de Arte Plastice din București din cauza restricțiilor impuse de noul sistem de învățământ: „Am terminat armata la Brașov, unde am rămas timp de zece ani și unde l-am întâlnit pe Mattis Teutsch. El și Alexandru Ciucurencu au fost cei doi artiști decisivi în trasarea drumului meu în pictură. Pe Mattis Teutsch l-am întâlnit în primăvara lui 1951, pe când eram militar. Știam că trăiește și lucrează la Brașov, așa că, într-una din zile, m-am dus la Filiala UAP și l-am cunoscut pe acest om drept și modest, pe acest mare artist, cu care am rămas în raporturile cele mai cordiale timp de nouă ani, până la moartea lui, în

¹⁵¹R. Popica, *op.cit.*, p. 8-9, menționează un articol critic apărut în *Contemporanul* în 1949, iar G.L. Ittu, *op. cit.* p. 81, un articol cu elemente critice în cotidianul local. Pentru desființarea școlii, a se vedea nota 91.

¹⁵²*Apud* G.L. Ittu, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵³Claus Stephani, *Hans Mattis-Teutsch, (1884-1960). Grafiken, Schriften, Zeitdokumente*, München, Haus des Deutschen Ostens, 1993, p. 15-17. Mărturii similare ale familiei consemnează și Tibor Almási, *op. cit.*, p. 87.

1960. El m-a inițiat în problemele artei secolului XX; expusese alături de Klee și Kandinsky în mari expoziții internaționale, îl cunoscuse pe Brâncuși, lucrase chiar o vreme în atelierul acestuia din Montparnasse ... El mi-a dăruit tăria de a merge pe drumul meu, de a nu mă pierde”¹⁵⁴.

Cu toate că Teutsch nu pare a renunța la racordurile instituționale nici în anii de presupusă reclusiune, marginalitatea artistului este reală dacă o comparăm cu puterea și prestigiul din anii imediat postbelici. Se pune întrebarea dacă ea nu i-a fost măcar parțial convenabilă artistului, tocmai pentru că îi permitea să meargă pe drumul său. Un drum, așa cum am încercat să sugerez, care se intersectează cu drumurile culturii oficiale, dar nu se identifică, în totalitate, cu ea, deși aceasta pare să îl tolereze. Sincopata sa absență de la începutul anilor 1950 pare să arate o imposibilitate de a se insera total în sistemul instabil, dar e posibil să fi avut și rădăcini foarte personale și nu neapărat de natură politică. Mai multe mărturii lasă să se întrevadă faptul că, în deceniul 6, Teutsch deplângea neînțelegerea lucrărilor sale, fără a-și pierde speranța în decriptarea lor ulterioară. O sută de ani spera să fie de ajuns pentru reevaluarea artei sale¹⁵⁵. N-au trebuit să treacă atâția ani pentru ca artistul să reprimească atenție oficială prin vechiul său camarad Maxy care, profitând de micul „dezgheț” de la jumătatea anilor 1950, îi mijlocește cumpărarea unei lucrări pentru Muzeul pe care îl conducea¹⁵⁶. Către sfârșitul decadei, în 1957, își recapătă funcția de președinte al comunității locale, devenită, între timp, filială UAP și, mai mult, are loc promisa expoziție la București. Aceste prilejuri de restabilire a prestigiului public par să se transforme și în impulsuri de a lucra mai mult și de a reveni la activitatea teoretică. Textul elaborat în 1959, în cele trei limbi ale vieții sale, germană, maghiară și română, dar publicat mult mai târziu, reprezintă o punte între realismul constructiv al *Ideologiei artei* și arta epocii contemporane¹⁵⁷.

Omul nou înainte și după

Prodigioasa carieră în avangardele antebelice ale Europei centrale și de est, coroborată cu refuzul istoriografic al realismului socialist a impus ierarhii clare în opera lui Mattis Teutsch. Dacă lucrările sale de avangardă, fie că este vorba de cele din ambianța cercurilor de la Budapesta din jurul lui Lajos Kássak, de la începutul secolului al XX-lea, fie de lucrările abstracte expuse și publicate la Berlin în anii 1920, fie de colaborarea cu avangarda bucureșteană, au beneficiat de studii consistente, cele postbelice și, într-o oarecare măsură, și cele din anii 1930, care se întorceau

¹⁵⁴ Mihail Sârbulescu, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁵ Claus Stephani, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵⁶ Tibor Almási, *op. cit.*, p. 96.

¹⁵⁷ Zoltán Banner, Introducere la I. Mattis-Teutsch, „Gondolatok a képzőművész alkotó munkájáról a szocializmus korszakában”, *Utunk*, 39-41, 1973. Titlul „Reflecții despre munca de creație a artistului plastic în perioada socialistă” îi aparține lui Banner și va fi preluat astfel de istoriografie.

la figurativ și implicau, totodată, o atitudine politică deschisă, au fost lăsate deoparte, expediate rapid sau puse sub semnul opac al constrângerilor totalitare. Din această cauză, nici lucrările din ultimele etape nu au fost la fel de circulante ca cele anterioare, se găsesc prea puțin în muzee și rămân cantonate în colecții particulare, iar despre unele, nu știm nici măcar dacă au supraviețuit. Estimarea cât de cât precisă a corpusului de lucrări postbelice ale lui Mattis Teutsch rămâne deschisă viitorului. Nici monumentalul catalog al expoziției internaționale, din 2001, cu alură monografică nu arată interes lucrărilor lui postbelice și, cu atât mai puțin, rolurilor sale instituționale; el include totuși, în chip de martor, câteva reproduceri de pictură din a doua jumătate a anilor 1940¹⁵⁸. Totuși, catalogul nu neglijează lucrările figurative din anii 1930, și ele umbrite de opera sa abstractă din primele trei decenii ale secolului al XX-lea, al căror succes se explică și prin faptul că pot fi mult mai ușor situate în contextul expresionist și, mai apoi, constructivist al Europei centrale. Articolul lui S. A. Mansbach depășește tăcerea istoriografică asupra figurativismului lui Teutsch, sugerând o posibilă prelungire a unor strategii reprezentationale din anii 1930 în unele lucrări după război¹⁵⁹. Singurul studiu recent care se apleacă cu interes asupra unei selecții mai consistente din epoca postbelică, cu precădere din anii 1940, aparține lui Tibor Almási¹⁶⁰. Perspectiva lui se hrănește din mărturiile scrise ale artistului și, mai ales, din amintirile sau interpretările apropiaților din epocă, însă nu face nicio conexiune cu arta contemporană sau cu sistemul instituțional al realismului socialist. Ilustrația volumului său scoate la lumină un corpus apreciabil de lucrări aflate în colecții particulare, dar textul lasă să se înțeleagă că producția artistică a lui Mattis Teutsch din perioada respectivă a fost mult mai mare. În mărturiile invocate de Almási, Mattis Teutsch apare în postura artistului experimentator, aflat într-o căutare intensă a omului nou, a unei ființe umane ideale, concepute, în primul rând, în termeni spirituali. Ca și în textul său din 1959, arta/artistul are misiunea de a cultiva interioritatea, denumită alternativ „intelect”, „spirit” sau „suflet”, construindu-și mesajul la un nivel simbolic. La rândul său, acesta poate fi văzut, din multe puncte de vedere, în continuitatea *Ideologiei artei*, elaborate cu aproape trei decenii în urmă. Iată o primă mostră: „Artă: perceperea spirituală a existenței omului și întregului fenomen al vieții. Surprinderea sensibilă a acestui fenomen – iată misiunea artistului plastic”¹⁶¹. Ea poate fi, cu ușurință, pusă alături de : „Numai artistul cu o gândire elevată își poate ridica semenii în sfera artei și îi poate iniția în corelațiile spirituale interioare ale vieții”¹⁶². De

¹⁵⁸Mattis Teutsch and the Blue...

¹⁵⁹S. A. Mansbach, „On Mattis Teutsch's Figural Style”, in *Mattis Teutsch and the Blue...*, pp.

¹⁶⁰Și prima monografie Mattis Teutsch se ocupă de activitatea lui postbelică, denumind lucrările din primii ani „suprerealiste,” fără a avea de-a face, adaugă autorul, cu ideile directe ale suprarealismului francez: Zoltán Banner, *Mattis Teutsch*, București, Meridiane, 1970, pp. 26-30. Scrisă în anii 1980, următoarea monografie acordă mult mai puțin spațiu acestei perioade, deși, la fel cu Banner, subliniază angajamentul comunist al artistului și citează pe larg din *Gondolatok...*: Mircea Deac, *Mattis Teutsch și realismul constructiv*, Cluj-Napoca, Dacia, 1985.

¹⁶¹Hans Mattis Teutsch, *Ideologia artei*, București, 1975, p. 54.

¹⁶²Hans Mattis Teutsch, *Gondolatok...*, 39, 1973, p. 6, trad. Cătălina Cărăbaș.

asemenea, în ambele texte, viața, spiritualitatea, arta își au rădăcinile în contemporaneitate, care le modelează în aceeași măsură în care și reciproca e valabilă. Ideea supremației și specificității contemporaneității face ca „omul nou” să devină „omul socialist”, „epoca noastră”, „era socialistă” și „arta nouă”, „artă socialistă”. Nu numai tematic, ci și stilistic și tipologic, cele două texte distanțate în timp se întâlnesc. Deși pus dintru început sub egida realismului socialist – al doilea paragraf declară: „Realismul constructiv este baza realismului socialist” – textul de senectute nu a fost atins de retorica oficială, desfășurându-se, mai degrabă, în ritmuri avangardiste: propoziții scurte, apăsate, de cuprindere generală. Aici, dincolo de repetiție, se află reflecția asupra etapelor și concepțiilor anterioare, prezentă și într-o anumită filieră a operei sale postbelice, dar care nu se suprapune temporal cu elaborarea textului. Împreună, text și imagine, arată că recurențele, recontextualizarea și resemnificarea erau utilizate în mod larg în epoca post 1945, rezultând astfel legături multiple între diverse tipuri de reprezentări, diverse etape artistice și diverse limbaje. Există diferențe care alertează cititorul asupra unor posibile configurații de sens proprii fiecăruia dintre contextele în care cele două piese teoretice au fost elaborate. Dacă, în anii 1930, căutarea omului nou se suprapune căutărilor formale și invenției unui limbaj artistic, în sensul limbajelor vizuale cu ambiții universale imparate și de alți avangardiști, textul ulterior nu se referă decât puțin și indirect la acest aspect. În anii 1930, distanțarea netă de trecut și impunerea caracterului de prezent drept criteriu al artei, promulgată în *Ideologia artei*, aparține retoricii avangardiste în genere¹⁶³, în schimb, în anii 1950, ea capătă alte dimensiuni. Discursul realismului socialist reitiera, și el, ruptura de trecut ce aparținea nu numai artei, ci întregii societăți socialiste, dar, în acest caz, ruptura lua și o paradoxală formă de recuperare a clasicilor culturii europene care erau instanțiate în modele pentru contemporaneitate. Atunci, critica epocilor trecute, reluată și accentuată de Mattis Teutsch în textul din 1959, poate fi citită ca o critică a realismului socialist, venită din interiorul acestuia sau, mai bine zis, din interiorul unei formulări personale a acestuia denumite „realism constructiv”¹⁶⁴. Imbricațiile text – imagine nu sunt atât de limpezi ca în etapa anterioară, în care teoria era concepută simultan în text și imagine. La sfârșitul anilor 1950, imaginile adunate de Teutsch sunt de multe feluri și nu există indicii dacă artistul se referea la lucrări personale și precise sau spera, așa cum spera și în înțelegerea operei sale, în atitudini deschise viitorului.

¹⁶³ „O perioadă de cultură nu a creat niciodată folosindu-se de formele unei culturi trecute”, scrie artistul în *Ideologia artei...*, p. 74.

¹⁶⁴ „Există realism naturalist și, transplantat într-o formă de exprimare mai înaltă, realism constructiv.

Are realismul o tradiție iar realismul artelor plastice de acum o sută de ani este identic cu cel de azi?

Nu s-a schimbat de atunci viața reală?

Oare nu trebuie să-l educăm pe omul contemporan și din punct de vedere artistic în spiritul gândirii și al concepției contemporane despre lume?

Este corect a arăta comunității cele trecute, dar este incorect a impune prezentului cultura trecutului și, prin aceasta, a-i ține pe oameni în incertitudine, în nehotărâre privind gustul estetic.

Nu depreciez capodoperele trecutului, în schimb, prezentul – în a cărui realitate trăim și muncim – trebuie să-l punem, în creația artistică, într-o lumină corectă”. : Hans Mattis Teutsch, *Gondolatok...*, 39, 1973, p. 6, trad. Cătălina Cărăbaș.

Strategii similare de recuperare și recontextualizare se pot detecta în lucrările datate în primii ani postbelici care, pe de-o parte, utilizează elemente reprezentationale inventate de artist în anii 1930 și, pe de alta, comunică între ele, putând alcătui, în linii mari, o serie. Personajele ce o populează reprezintă o nouă umanitate, cu corpuri ideale, nude, tocmai pentru a pune în evidență idealitatea și semnificația lor generală, aflată în simbioză cu știința și tehnologia ai cărei reprezentanți sunt inginerul, muncitorul, sportivul, omul de știință¹⁶⁵. Tematica lor comunică o reactualizare a unei tematici cu tatonări mai vechi în context nou în care primul stadiu de implementare a realismului socialist consta în direcționarea artiștilor către astfel de teme, fără a insista asupra aspectelor formale sau compoziționale. Din acest punct de vedere, lucrările lui Mattis Teutsch se alătură celor ale unui Maxy sau Perahim în care și aceștia continuă să utilizeze strategii reprezentationale antebelice. Atunci când este vorba de personaje individuale, corpul lor alungit, perfect vertical, urmează verticala pânzelor plutind într-un spațiu simbolic în care se profilează estompat, ca într-o viziune, silueta unui peisaj industrial sau a unui mecanism (*Puterea, Inginerul*, 1945, col. particulară, repr. Tibor Almási). Raportul dintre figură și fond, non-narativitatea, construirea unui spațiu simbolic, intelectual pot fi văzute în continuitatea anilor 1930 ca și, într-o anumită măsură, figurile însele care au căpătat, între timp, caractere suplimentare: musculatură, carnație, fizionomie. În alte lucrări, artistul angrenează corpuri în diferite stadii de vârstă (de la maternitate, la moarte) și de precizare în același spațiu ideal luminat de culori alburii. În *Visul pictorului* (1947, col. particulară, repr. Tibor Almási), artistul se plasează pe sine – într-o ipostază tânără, atemporală – în partea inferioară a pânzei, împărtaşind același spațiu cu lanțuri de corpuri ce-l înconjoară, în care sunt inserate, ca atare, figuri din anii 1930, precum și din lucrări imediat contemporane. Astfel, mai multe stadii temporale și formale din lumea pictorului se oferă dintr-o dată privirii; artistul face în fața privitorului o retrospectivă vizuală a metamorfozelor noii umanități, a cărei sursă pare să fie numai el însuși. Am putea bănui că, alături de trecut și prezent, se află și viitorul, sub chipul figurilor neterminate, reprezentate parțial, doar tors, sau doar cap, ce așteaptă, poate, să fie împlinite. Că Mattis Teutsch nu a abandonat viitorul, o arată eforturile sale de a participa la noul sistem artistic în toate fazele lui și puterea de a-și reconfigura modul de a picta. Personajele pe care le va crea în perioada de marginalitate de la începutul deceniului 6 nu vor arăta însă asemenea celor anterioare și rup, în mai mare măsură, lanțurile fine ce le legau de cercetările interbelice. Două asemenea lucrări s-au păstrat (*Abataj și Tăietor de lemne*, cca. 1950-1960, Muzeul de Artă Brașov), ele se apropie cel mai mult de reprezentarea mimetică a unor scene de muncă din care elementele simbolice au fost eliminate total. Totuși, nu ating nici pe departe verva compozițiilor complicate și mari cultivate în expozițiile oficiale ale acelor ani. În plus, ele

¹⁶⁵ Este interesant că un articol interbelic vedea în personajele lui din anii 1930 aceleași categorii, deși titlurile nu îndrumau interpretarea în acea direcție. Un interes pentru munca industrială se poate detecta totuși în lucrări precum *Linia de asamblare* (cca. 1930, Muzeul de Artă, Brașov).

sunt construite din simetrii și ritmuri, inclusiv cromatice, de reminiscență modernistă, la rândul lor, străine realismului socialist canonic. Aceste două lucrări mărturisesc intenția de a se conforma și, totodată, imposibilitatea de a merge până la capăt. Alături de independența artistului, trebuie socotită aici și dificultatea tehnică de a lucra cu mijloace reprezentationale pe care nu le folosisese niciodată și pe care modernismul în care se formase le repudiasse. Mattis Teutsch a fost mai puțin abil și mai puțin conformist decât Maxy, care se confruntase cu aceeași problemă, dar care, navigând între instituții, reușise să-și facă acceptate lucrările.

Dintre cei trei, traseul lui Mattis Teusch este exemplul cel mai clar de coincidență între discursul avangardei și cel al realismului socialist, ba chiar a unei continuități telescopate. El rămâne un caz particular în care aceste coincidențe sunt și pot fi vizibile și cultivate deoarece se situează la marginea culturii oficiale. Revenirile în text sau imagine par a sugera că artistul însuși credea în posibilele continuități dintre cele două discursuri. Cazul lui confirmă și, totodată, infirmă teza lui Boris Groys cu privire la concatenarea discursului avangardei și realismului socialist. El încearcă să demonstreze că, în URSS, avangarda a fost responsabilă de configurarea doctrinei realismului socialist prin transferul de concepte cu privire la funcția artei și artistului, doctrină în care avangarda nu s-a mai regăsit ulterior.¹⁶⁶ Mattis Teutsch își asumă idiosincronic acest transfer de la avangardă la realism socialist, în paralel și anacronic cu ceea ce se făcuse deja în URSS, dar realismul socialist, așa cum se configura în România primei decade postbelice, nu s-a recunoscut în el.

Boris Groys a văzut în eșecul avangardei, care a avut întâi loc în URSS, nu o deosebire de fond de realismul socialist, ci un dezacord cu privire la mijloacele îndeplinirii aceluiași scop: „Avangarda și realismul socialist, prin care se înțelege aici arta epocii staliniste, coincid și în ceea ce privește motivația și obiectivul pătrunderii artei în viață: a restabili cu mijloacele tehnice unitatea lumii divine distruse de intruziunea tehnicii, a stopa progresul tehnic și pe cel istoric în general, punându-l sub un control tehnic total, a depăși timpul, a ieși în eternitate. Atât avangarda cât și realismul socialist se autointerpretează compensatoriu, opunându-se <decadenței individualiste burgheze>, neputincioase în fața disoluției întregului social și cosmic.”¹⁶⁷ În România, ca și în celelalte țări estice, în ciuda coincidențelor dintre discursuri sau a angajamentelor politice de stânga, artiștii de avangardă au avut simplul rol de a adapta pentru sine, iar în cazul Maxy și Perahim care aveau rază de acțiune instituțională și pentru alții, formule discursive, instituționale, stilistice ale unui realism socialist deja configurat, menținând sau recontextualizând, în funcție de etapă și politici culturale, elemente ale carierei lor interbelice.

¹⁶⁶ Boris Groys, *Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică*, Cluj-Napoca, Idea, 2007, p.22.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.8.

BIBLIOGRAFIE

SURSE DE ARHIVĂ

SANIC: FOND SAF
FOND UAP
FOND MINISTERUL ARTELOR ȘI INFORMAȚIILOR
FOND CC al PCR, SECȚIA AGITAȚIE ȘI PROPAGANDĂ
ARHIVA UNIVERSITĂȚII NAȚIONALE DE ARTE
ARHIVE DOCUMENTARE: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI G. OPRESCU
MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ

COLECȚII DE PERIODICE

Arcades 1947-1948
L'Art dans la Republique Populaire Roumaine (cu var. eng sau germ.) 1949-1954
Arta plastică 1954-1964
Contemporanul 1948
Cuvântul liber 1933-1936
Flacăra 1948-1953
Gândirea 1925
Graiul nou 1945
Integral 1925-1928
Lumină și culoare, 1946-1947
Monitorul oficial, 1942, 1948-1950
Națiunea 1948
Orizont 1944-1947
Scânteia 1948-1953
Scânteia ilustrată 1945-1946
unu 1929-1932

CĂRȚI ȘI ARTICOLE

ALMÁSI, TIBOR, *The Other Mattis Teutsch*, Győr, Régió Publishing House, 2001.
ANTON, MIOARA, „Ideologie și mobilizare. Exigențele aparatului de cadre 1948-1953”, in *Învățămintul de partid și școlile de cadre în România comunistă. Context național și regional*, Sorin Radu (ed.), Iași, Ed. Univ. Al. I. Cuza, 2014.
ARDELEANU, ION (ed.), „*Cuvântul liber*” în apărarea independenței și integrității României, București, Eminescu, 1982.
BABA, CORNELIU *Însemnările unui pictor din Est*, București, Fundația culturală română, 1997.
BANNER, ZOLTÁN, *Mattis Teutsch*, București, Meridiane, 1970.
BARANGA, AUREL, *Ninge peste Ucraina*, București, Veritas, 1945.
BARASCHI, CONSTANTIN, *Tratat de sculptură*, vol. I-II, București, Meridiane, 1962.

- BAUDIN, ANTOINE, *Les arts plastiques et leurs institutions*, Berna, Peter Lang, 1997.
- BAZIN, JÉRÔME, *Réalisme et égalité. Une histoire sociale de l'art en République Démocratique Allemande (1949-1990)*, Paris, Les Presses du réel, 2015.
- BĂLȚATU, ADAM, *Voiam să fiu pictor... Însemnări*, Ed. îngrijită și prefață de Doina Lemny, Iași, Junimea, 2014.
- BELDIMAN, IOANA, „De o parte și de alta a mijlocului de secol XX (1939-1964): de la Academia de Arte Frumoase la Institutul de Arte Plastice Nicolae Grigorescu”, in *Catalog UNARTE*, C. Bălescu, E. Gustea, A. Guță (coord.), București, Unarte, 2014.
- BENTOIU, ANNIE, *Timpul ce ni s-a dat. Memorii 1944-1947*, București, Humanitas, 2007.
- BOGDAN, RADU, „Un martor al realismului socialist (I-XXXI)”, in *Dilema*, 113-145, 1995.
- BOIA, LUCIAN (coord.), *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele Securității*, București, Humanitas, 2014.
- BOWLT, E. JOHN (ed.), *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, New York, Thames and Hudson, 1976.
- IDEM, „Some Thoughts on the Condition of Soviet Art History”, in *The Art Bulletin*, vol. 71, 4, dec. 1989.
- BRAUNER, VICTOR, *Écrits et correspondences 1938-1948. Les archives de Victor Brauner au Musée National d'Art Moderne*, Textes choisis, réunies par Camille Morando et Sylvie Patry, Paris, Centre Pompidou – INHA, 2005.
- BRĂTESCU, GETA, *Atelier continuu*, București, Cartea românească, 1985.
- BRESLASU, MARCEL, *Cântec de leagăn al Doncăi*, București, Editura tineretului, 1953.
- BÜRGER, PETER, *Theory of the Avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- BUSUIOCEANU, ALEXANDRU, *Scrieri despre artă*, București, Meridiane, 1980.
- CĂLINESCU, MATEI, *Cinci fețe ale modernității*, București, Univers, 2005.
- CÂRNECI, MAGDA, *Artele plastice în România 1945-1989*, București, Meridiane, 2000.
- CERNAT, PAUL, *Avangarda românească și complexul periferiei*, București, Cartea Românească, 2007.
- CHATTERJEE, CHOI; PETRONE, KAREN, „Models of Selfhood and Subjectivity: The Soviet Case in Historical Perspective”, in *Slavic Review*, Vol. 67, 4, iarna 2008.
- CLARK, KATERINA, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Bloomington, Indiana University Press, 2000.
- CLYBOR, SHAWN, „Laughter and Hatred Are Neighbors: Adolf Hoffmeister and E.F. Burian in Stalinist Czechoslovakia, 1948-1956”, in *East European Politics and Societies* 26, 2012.
- COLES, ANTHONY, *John Heartfield. Ein politisches Leben*, Köln-Weimar-Viena, Böhlau Verlag, 2014.
- COMARNESCU, PETRU, *Pagini de jurnal*, vol. I-III, București, Noul Orfeu, 2003.
- CONSTANTE, LENA, *Evadarea tăcută*, București, Humanitas, 2013.
- CORDOȘ, SANDA, *Ion Vineanu: un scriitor între lumi și istorii*, București, Ed. MNLR, 2013.
- Cozmei, Mihail, *Pagini din istoria învățământului artistic modern din Iași. La 150 de ani*, ed. II, Iași, Artes, 2010.
- CRISTEA, MIHAELA (ed.), *Reconstituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a uniunilor de creație din România*, Iași, Polirom, 2005.
- CULLERNE BOWN, MATTHEW, *Socialist Realist Painting*, New Haven – Londra, Yale University Press, 1998.
- DANTO, ARTHUR, „The Artworld”, in *The Journal of Philosophy*, vol 61, 19, 1964.
- DEAC, MIRCEA, *Mattis Teutsch și realismul constructiv*, Cluj-Napoca, Dacia, 1985.
- DEMETRESCU, CAMILIAN, *Exil*, București, Albatros, 1997.
- DEMOU, DIMITRIOS, *Le sourire de Staline*, Paris, Ed. Universitaires, Jean-Paul Delarge, 1977.
- DOBRIAN, VASILE, *Gestul mâinii și al memoriei*, București, Vitruviu, 1998.
- DOBRINCULEA, DORIN, „Ajutorul Fratelui mai Mare. Consilierii sovietici în România lui Gheorghe Gheorghiu-Dej”, in *Analele științifice ale Universității Al. Ioan Cuza din Iași*, 2000-2001.
- DÖDERLIN, K. R., „Tradition und Fortschritt in der Rumänischen Malerei und Plastik. Gedanken zu der Ausstellung in de Staatlichen Museen zu Berlin”, in *Bildende Kunst* 1, 1954.

- DRAGOMIR, LUCIA, *L'Union des écrivains. Une institution transnationale à l'Est: l'exemple roumain*, Paris, Belin, 2007.
- ENESCU, THEODOR, *Camil Ressu*, București, Ed. Academiei R. P. R., 1958.
- FITZPATRICK, SHEILA (ed.), *Stalinism. New Directions*, New York – Londra, Routledge University Press, 1999.
- IDEM, *Education and Social Mobility in the Soviet Union 1921-1934*, Cambridge Mass., Cambridge University Press, 2002.
- IDEM, *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- FUHRMEISTER, CHRISTIAN, „Kunst und Architektur im Nationalsozialismus – Ein Überblick”, in *Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte*, Urte Krass (ed.), München, Herbert Utz Verlag, 2009.
- GEORGESCU, VLAD, *Politică și istorie. Căzul comuniștilor români 1944-1977*, București, Humanitas, 2008.
- GOESCHEN, ULRIKE, *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst in Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Berlin, Duncker&Humblot, 2001.
- GOLOMSTOCK, IGOR, *L'Art totalitaire: Union soviétique, Troisième Reich, Italie fasciste, Chine*, Paris, Ed. Carré, 1991.
- GORKI, MAXIM, *Viața lui Clim Samghin (Patruzeci de ani)*, vol. I-IV, București, ESPLA, 1951-1953.
- GROYS, BORIS, *Stalin – opera de artă totală. Cultura scindată din Uniunea Sovietică*, Cluj-Napoca, Idea, 2007.
- GULEA, DAN, *Domni, tovarăși, camarazi. O evoluție a avangardei române*, Pitești, Paralela 45, 2007.
- GÜNTHER, HANS (ed.), *The Culture of the Stalin Period*, Londra, Macmillan, 1990.
- IDEM, „Der Feind in den totalitären Kultur”, in *Kultur im Stalinismus. Sowjetische Kultur und Kunst der 1930er bis 1950er Jahre*, Gabriele Gorzka (ed.), Bremen, Tremmen, 1994.
- GUTKIN, IRINA, *The Cultural Origins of Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*, Evanston Ill., Northwestern University Press, 1990.
- HAN, OSCAR, „Profesor la Școala de Belle Arte”, in *Dălți și pensule*, București, Minerva, 1970.
- HARASZTI, MIKLÓS, *The Velvet Prison. Artists under State Socialism*, New York, A New Republic Book, 1987.
- IACOB, EUGEN, *Amintiri fără țară*, București, Meridiane, 2003.
- IONESCU, RADU, *Uniunea artiștilor plastici din România*, București, Ed. Uniunii artiștilor plastici, 2003.
- ITTU, GUDRUN-LIANE, „Mișcarea artistică brașoveană din anii 1949 și 1950 reflectată în paginile cotidianului *Neuer Weg*”, in *Studia Universitatis Babes Bolyai - Historia Artium*, 1, 2009.
- IDEM, *Arta plastică a germanilor din România 1945-1989*, București, Ed. Academiei, 2014.
- JDANOV, A.A., *Raport asupra revistelor Zvezda și Leningrad [1946]*, București, Ed. PMR, 1948.
- JOLLES, ADAM, „Stalin's Talking Museums”, in *Oxford Art Journal*, 28 (3), Oct. 2005.
- JUVARA-MINEA, RUXANDRA, *Participarea României la Bienala de la Veneția*, București, Vremea, 2000.
- KEMENOV, VLADIMIR, *Decadența artei burgheze*, București, Ed. Ziarului Scânteia, 1948.
- KESSLER, ERWIN, *X:20. O radiografie a artei românești după 1989*, București, Vellant, 2013.
- KHARKHORDIN, Oleg, *The Collective and the Individual in Russia. A Study of Practices*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1999.
- KIAER, CHRISTINA, „Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s”, in *Oxford Art Journal*, Vol. 28, 3, 2005.
- KLINGMAN, GAIL; VERDERY, KATHERINE, *Peasants under Siege. The Collectivization of Romanian Agriculture. 1949-1962*, Princeton, Princeton University Press, 2011.
- KRYLOVA, ANNA, „The Tenacious Liberal Subject in Soviet Studies”, in *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, Vol. 1, 1, primăvara 2000.

- LAHODA, VOJTECH (ed.), *Local Strategies. International Ambitions. Modern Art and Central Europe 1918 – 1968*, The Institute of Art History, Academy of Sciences of the Czech Republic, Prague / New York University in Prague Praga, 2006.
- LAHUSEN, THOMAS; DOBRENKO, EVGENY (ed.), *Socialist Realism without Shores*, Durham – Londra, Duke University Press, 1997.
- LIVEZEANU, IRINA, „«From Dada to Gaga» The Peripatetic Romanian Avant-Garde Confronts Communism”, in *Littérature et pouvoir symbolique: colloque international (Bucarest 2003)*, Mihai Dinu Gheorghiu, Lucia Dragomir (ed.), Pitești, Paralela 45, 2005.
- IDEM, „Romania: «Windows toward the West». New Forms and the «Poetry of New Life»”, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines: Europe 1880-1940*, Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker, Christian Weikop (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2013.
- MACREA-TOMA, IOANA, *Privilighentia. Instituții literare în comunismul românesc*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2010.
- MAIAKOVSKI, VLADIMIR, *În gura mare*, București, Cartea rusă, 1947.
- IDEM, *Poemul lui Octomvrie*, București, Cartea rusă, 1945.
- MANSBACH, STEVEN, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- MATTIS TEUTSCH, HANS, *Ideologia artei*, București, 1975.
- IDEM „Gondolatok a képzőművész alkotó munkájáról a szocializmus korszakában”, *Utunk*, 39-41, 1973.
- MEȚIANU, COCA, *Amintiri*, București, Ars Docendi, 2006.
- MEZINCESCU, EDUARD; VLAD, T.M.; CALUGARU, TITINA; ȘARU, GH., *Grafica sovietică*, București, Cartea rusă, 1950.
- MIHALACHE, ANDI, CIOFLÂNCĂ, ADRIAN (ed.), *Istoria recentă altfel*, Iași, Ed. Universității Al.I. Cuza, 2013.
- MITRIC-CIUPE, VLAD, *Arhitecții români și detenția politică, 1944-1964: între destin concentraționar și vocație profesională*, București, Institutul național pentru studiul totalitarismului, 2013.
- MORARU, NICOLAE, *Studii și eseuri*, București, Editura pentru literatură și artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., 1950.
- MURAWSKA-MUTHESIUS, KATARZYNA, „How the West corroborated Socialist Realism in the East: Fougeron, Tasslitzky and Picasso in Warsaw”, in *Biuletyn Historii Sztuki*, LXV, 2, 2003.
- IDEM, „Museums and the National Identity in Poland”, in *Art and National Identity in Poland and England*, A. Kwilecka, F. Ames-Lewis (ed.), Londra, Birbeck College, 1996.
- NICOLAU, IRINA; HULUȚĂ, CARMEN (ed.), *Surâsul lui Harry*, București, Ars Docendi, 1999.
- OPRESCU, GEORGE (coord.), *Artele plastice în România după 23 august 1944*, București, Ed. Academiei RPR, 1959.
- OPRESCU, GEORGE, *L'Art roumain*, Malmö, Ed. John Koon, 1935.
- PANĂ, SAȘA, *Născut în 02*, București, Minerva, 1973.
- PAPAZIAN, ELIZABETH A., „Literacy or legibility: The Trace of Subjectivity in Soviet Socialism Realism”, in *The Oxford handbook of Propaganda Studies*, Jonathan Auerbach & Russ Costronovo (ed.), Oxford, Oxford University Press, 2013.
- PAPERNY, VLADIMIR, *Architecture in the age of Stalin. Culture Two*, Cambridge University Press, 2002.
- PAVEL, AMELIA, „Probleme ale ilustrației de carte contemporane românești la literatura clasică”, in *Studii și cercetări de istoria artei*, 1, 1960.
- PERAHIM, JULES, *19 Ilustrații la Neînfrânții*, București, Colecția Orizont, 1946.
- PERN, TANEL, „Socialist Realism as Anti-Canonical Art”, in *Interlitteraria*, 15 (2), 2010.
- PICHON-BONIN, CÉCILE, „«Quinze ans d'art soviétique» (Leningrad – Moscou, 1932-1933). Ruptures et continuités dans la vie artistique soviétique”, in *Artistes et partis. Esthétique et politique (1900-1945)*, Maria Stavrini și Maddalena Carli (ed.), Paris, Les Presses du réel, 2012.
- IDEM, *Peinture et politique en URSS. L'itinéraire des membres de la Société des artistes de chevalet (1917-1941)*, Paris, Les Presses du réel, 2013.

- PIOTROWSKI, PIOTR, *In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Londra, Reaktion Books, 2009.
- POGGIOLI, RENATO, *The Theory of the Avant-garde*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1968.
- POP, ION, *Din avangardă spre ariergardă*, București, Vremea, 2010.
- IDEM, *Avangarda în literatura română*, București, Univers, 1990.
- PREDA, MARIN, *Moromeții*, vol. I, București, ESPLA, 1955.
- PREDESCU, MAGDA, „Disciplină și putere <pastorală> în anii 50: artistul de stat în comunism ca formă istorică de subiectivare”, studiu elaborat în cadrul programului GE-NEC: *Arta românească 1945-1990*, București, Colegiul Noua Europă, 2011-2012.
- PRÜGEL, ROLAND, *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920-1938*, Köln, Böhlau Verlag, 2008.
- RASMUSSEN, MIKKEL BOLT; WAMBERG, JACOB (ed.), *Totalitarian Art and Modernity*, Aarhus, Aarhus University Press, 2010.
- REID, E. SUSAN, „Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition. 1935-41”, in *Russian Review*, Vol. 60, 2, Apr. 2001.
- ROSS-MARTIN, MARGARET JULIA, *Engineering The Soviet Artist's Soul*, teză de licență, Washinton, Whitman College, 2012.
- ROTMAN, LIVIU, „Comitetul Democratic Evreiesc”, in *Evreii din România în perioada comunistă 1944-1965*, Iași, 2004.
- SADOVEANU, MIHAIL, *Mitrea Cocor*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1955.
- SANDU-DEDIU, VALENTINA, *Muzica românească între 1944 și 2000*, București, Ed. Muzicală, 2002.
- SÂRBULESCU, MIHAI, *Despre ucenicie*, București, Anastasia, 2002.
- SCHULTZ, DEBORAH, „Displacement and Identity: Arnold Daghani in Socialist Realist Romania”, in *Centropa*, Vol. 3, 2, mai 2003.
- SELEJAN, ANA, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, București, Cartea Românească, 2005.
- SOBOLEV, A. I., *Teoria leninistă a reflectării și arta*, București, Ed. Partidului Muncitoresc Român, 1948.
- STANCU, ZAHARIA, *Desculț*, București, Ed. de Stat, 1948.
- Statutele și regulamentele Sindicatului artelor frumoase, votate în ședința adunării generale din 12 martie 1921*, București, Atelierele tipografiei „Poporul”, 1922.
- SUNDARAM, CHANTAL, *Manufacturing Culture: The Soviet State and the Mayakovsky Legend, 1930-1993*, teză doctorat, Toronto, University of Toronto, 2000.
- ȘIRATO, FRANCISC, *Încercări critice*, București, Meridiane, 1967.
- ȘORBAN, RAUL (coord.), *100 de ani de la înființarea Institutului de arte plastice Nicolae Grigorescu din București 1864-1964*, București, 1964.
- TANASE, STELIAN (coord.), *Avangarda românească în arhivele Siguranței*, Iași, Polirom, 2008.
- IDEM, *Clienții lui Tanti Varvara*, București, Humanitas, 2008.
- IDEM, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu-Dej: 1948-1965*, București, Humanitas, 2006.
- THEODORESCU, CICERONE, *Calea Griviței*, București, Editura pentru literatură și artă a Societății Scriitorilor din RPR, 1949.
- THOM, FRANÇOISE, *Limba de lemn*, București, Humanitas, 2005.
- TOLZ, VERA, „<Cultural Bosses> as Patrons and Clients: the Functioning of the Soviet Creative Unions in the Postwar Period”, in *Contemporary European History*, Vol. 11, 1, Feb. 2002.
- TOMAZIU, GEORGE, *Jurnalul unui figurant 1939-1964*, București, Univers, 1995.
- TVARDOVSKI, ALEKSANDR, *Vasili Tiorkin. Carte despre ostaș*, București, Cartea rusă, 1953.
- TZARA, TRISTAN, *Suprarealismul și epoca de după război*, București, Colecția Orizont, 1947.
- UDOVİČKI-SELB, DANILO, „Between Modernism and Socialist Realism: Soviet Architectural Culture under Stalin's Revolution from Above, 1928-1938”, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 68, 4, Dec. 2009.
- VASILE, CRISTIAN, *Literatura și artele în România comunistă 1948-1953*, București, 2010.

IDEM, *Politicile culturale comuniste în timpul regimului Gheorghiu-Dej*, București, Humanitas, 2011.

VELISARATU, VASILE, *Destine de artiști în secolul XX*, Institutul Național pentru studiul totalitarismului, București, 2007.

VERDERY, KATHERINE, *Compromis și rezistență: Cultura română sub Ceaușescu*, București, 1994.

VLASIU, ION, *În spațiu și timp*, vol II, Cluj, Dacia, 1971.

YAKOVSKAYA, GALINA, „The Economic Dimensions of Art in the Stalinist Era: Artists’ Cooperatives in the Grip of Ideology and Plan”, in *Slavic Review*, 65 (4), 2006.

CATALOAGE DE EXPOZIȚIE

Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen, Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Kleist, Paul Kaiser (ed.), cat. exp. Neues Museum, Weimar, Köln, Walter König, 2012.

Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit, Hubertus Gassner (ed.), Documenta Halle, Kassel, 1993-4, Bremen, Ed. Temenn, 1994.

Arta brașoveană postbelică. 1945-1989. Repere din colecția Muzeului de Artă Brașov, Brașov, Muzeul de Artă Brașov, 2015.

Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii românești în perioada 1950-1990, cat. de Ruxandra Garofeanu, Dan Hăulică, Paul Gherasim, București, Art Society, 2012.

Atelierul, modelul, pictorul: pictură românească din patrimoniul Muzeului Național de Artă al României, cat. de Ruxandra Dreptu, București, 2008.

De la Școala de Belle Arte la Academia de Arte Frumoase. Artiști la București 1864-1948, cat. de Ioana Beldiman, București, Muzeul Național de Artă al României, 2014.

Expoziția anuală a artelor plastice, București, 1950, 1952, 1953.

Expoziția de artă plastică muncitorească, iulie 1945.

Expoziția de artă plastică regională de stat a Transilvaniei, Cluj, 1948.

Expoziția de artă plastică româno-bulgară, București, 1947.

Expoziția regională de arte plastice, Cluj, 1953.

Expoziția retrospectivă Camil Ressu. Pictură și grafică, cat. de Doina Schobel, București, Muzeul de Artă al RSR, 1981-1982 .

Expoziția retrospectivă Camil Ressu. Pictură și grafică, catalog de Doina Schobel, Muzeul de Artă al RSR, București (1981-1982).

Expoziția retrospectivă M.H. Maxy, București, Sala Dalles, 1965.

Fans Masereel – discovering the master. Painting. Prints. Drawings, International Culture Center, Cracovia, 2005.

Grafica militantă românească, Jules Perahim, Vasile Kazar, Mircea Popescu et al.(ed.), București, 1963.

Hans Mattis-Teutsch, (1884-1960). Grafiken, Schriften, Zeitdokumente, München, Haus des Deutschen Ostens, 1993.

Käthe Kollwitz und Russland. Eine Wahlverwandschaft, Gudrun Fritsch (ed.), Berlin, Käthe Kollwitz Museum & E. A. Seeman Verlag, 2012.

Kunst und Kalter Krieg: Deutsche Positionen 1945-1989, Stephanie Barron și Sabine Eckmann (ed.), Köln, 2009.

Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1945, Hans-Jorg Czech, Nikola Doll (ed.), Dresda, 2007.

Maeștrii picturii românești, cu texte de Ionel Jianu și Ion Frunzetti (vol. I), Ionel Jianu și Mircea Popescu (vol.II), București, 1953.

Mattis Teutsch – artist al avangardei, Muzeul de artă Brașov, Brașov, 2009.

Mattis Teutsch and der Blaue Reiter, München – Budapesta, 2001, disponibil online: http://mattis.kfki.hu/english/index_3.html

Munca în arta plastică, București, USASZ, 1949.

Muzeul de Artă al RPR.. Galeria Națională, București, Ed. De Stat pentru literatură și artă, f. a.
Muzeul de Artă al RPR. Galeria Universală, București, Ed. de Stat pentru literatură și artă, 1954.
Perahim. La Parade Sauvage, Musées de la ville de Strasbourg, 2014-2015.
Realismi socialisti: grande pittura sovietica 1920-1970, Matthew Cullerne Bown (ed.), Roma, 2011.
Salonul oficial (pictură/sculptură și desen/gravură), București, 1944-1947.
Socialist Realism. Soviet Painting 1920-1970, M. Bown, M. Lafranchi (ed.), Milano, Skira, 2012.
Socialistický Realismus Československo, 1948-1989, Praga, 2008.
Catalogul Galerie de artă universală. V. Pictura rusă și sovietică, cat. de Anatolie Teodosiu, București, Muzeul de artă al RSR, 1977.