

Reacția de „nealinieră“ în pictură și sculptură (1949-1962) în contextul propagandei pentru colectivizarea agriculturii

Lucian ROBU

Keywords: communism, realism and socialism, cultural experiment, propaganda, agriculture collectivization.

Abstract

The Artist's Protest against the Official Ideology during the Propaganda Process for Agriculture Collectivism (1949-1962)

After the world war II the Romanian society faced with great processes of social and economical transformations. One of the most important social, economical and even cultural process regarded the main changes wich the traditional Romanian society had to face. The peasants were confronted with the evil intentions of the communist, regarding the subordination of the villages and their economical dynamic.

In this case, propaganda must to sustain the effort of presenting the greatest successes of communist agriculture. The painters or the sculptors abandoned the old esthetic reference points. They were determined to adopt the soviet ones. They had also to illustrate the major objectives of the Romanian Communist Party.

The major reference point were Lenin's works wich established the special relation between the artistic message and the interest of the proletarian people. Gheorghiu Dej, the leader of the Romanian communist Party, took over the same ideas and made them circulate. The artist had an important mission: to visit the farms or by case the factories and to understand, first of all the importance of the Marxism in art expressions.

Condiția tuturor intelectualilor după căderea Cortinei de Fier, la sfârșitul celui de al doilea război mondial (incluzând aici și categoria creatorilor de artă) a fost una destul de vulnerabilă, în condițiile confruntării acestora cu o avalanșă, pe care propaganda comunistă a declanșat-o în efortul ei de legitimare, în raport cu națiunea. Cum artiștii erau, la rândul-le, aceia care manipulau capitalul simbolic al comunității românești, desigur că, și ei, au reprezentat pentru autorități o miză majoră¹, un posibil „instrumentar spiritual“, de activat, în campaniile de propagandă care urmau să sporească în intensitate și să cuprindă toate planurile vieții cotidiene².

În aceste sens, trebuie remarcat un latent sens al echivalenței între viața cotidiană și viața comunistă, revoluționară, agitată de fermentul luptei de clasă și aflată într-o perpetuă transformare. Imperativul reflectării vieții de tip nou, se extinde, fără

¹ Cezlaw 1998, p. 32.

² Cezlaw 1998, p. 45.

echivoc la toate categoriile de intelectuali. În această direcție, un exemplu solid ne oferă un document care reflecta intensitatea presiunilor ideologiei asupra scriitorilor, în primul deceniu de la instaurarea comunismului¹.

Se instituie o nouă ierarhie a genurilor artistice și a temelor sociale, după calitatea lor ilustrativă, pentru mutația socială în curs². Artiștii sunt invitați să depășească preocupările intimiste anterioare, vechile predilecții pentru „capetele de expresie care nu exprimă nimic“ și să portretizeze muncitori fruntași și țărani cooperativizați „eroi ai bătăliei pentru socialism“³.

Parafrazându-l pe fostul redactor șef al „Scânteii“, Sorin Toma, am putea afirma că se produce chiar, o ciocnire ireconciliabilă, între două imperative, cel artistic și cel ideologic, din care, desigur cel din urmă iese învingător. La fel de evident apare și faptul că, în anii la care ne raportăm nici nu putea să fie altfel. De pildă, referindu-se la misiunea scriitorilor pentru deceniile ce vor urma, Dej dădea un verdict, ce nu mai suporta nici un fel de echivoc sau nuanțări: „Compromisuri noi nu facem! Compromisuri nu trebuie făcute nici în artă nici cu spiritul de partid pe care trebuie să îl introducem în literatură“⁴! Pentru a oferi și argumente de natură ideologică, liderul comunist invocă câmpul sau dimensiunea propagandistică, agitând spectrul amenințător al războiului rece⁵. De fapt, acesta nu făcea decât să calchiese afirmațiile leniniste ale angajamentului culturii pe frontul ideologic: „Din punct de vedere ideologic nu există coexistență pașnică“⁶, „Trebuie să-i reorientăm pe scriitori și să le arătăm cum trebuie privite evenimentele internaționale și lupta cu influențele ideologiei burgheze, să le arătăm cum să identifice aceste lucruri și să le arăm și mijloacele prin care trebuie să fie combătute“⁷.

Față de ofensiva desfășurată de politica oficială în raport cu opera de artă, artiștii vor dezvolta, în repetate cazuri, tactici diferite de rezistență, de ocultare a canoanelor estetice impuse într-o formă irevocabilă⁸. Azeziunea artiștilor, voită sau „sugerată“ la cauza proletară, a reprezentat subiectul numeroaselor dezbateri, conform căror varietatea creațiilor subsumate genului artistic aveau obligația majoră să răspundă comandamentelor partinice, trasate în presă, în broșurile de propagandă sau identificabile în orice alt rețetar ideologic, pe care pictorii, sculptorii sau graficienii, trebuia să îl dețină „în uz“⁹.

Creatorul de cultură, evident partinic, trebuia să manifeste capacitățile unui redutabil psiholog al mulțimilor (deși apelul la nobila știință nu se face în vreunul din

¹ Lenin 1964, p. 235.

² Lenin 1964, p. 126.

³ *Contemporanul*, din 16 februarie 1961, p.2.

⁴ Dej 1956, p. 213.

⁵ Tismăneanu 2005, p. 6.

⁶ Tismăneanu 2005.

⁷ Toma 2004, pp. 71-100. Redactorul șef al *Scânteii* între 1947-1960, Sorin Toma este depozitarul și mărturisitorul „de la fața locului“ a celor mai importante momente, din planul general și dramatic de comunizare a României. Oferind o viziune necunoscută, asupra originii evenimentelor și deciziilor luate de liderii PCR, (PMR), Toma aduce un plus de argumente definitorii care ajută la înțelegerea viziunii dejiste, în ceea ce privește modificarea radicală a raportului, dintre cultura românească (intelectuali) și noua putere politică, instalată la București, odată cu 6 martie 1945.

⁸ Roman 1988, p. 43.

⁹ Toma 2004, p. 105.

textele perioadei); să cunoască resorturile psihice ale țăranelor sau muncitorului comunist și mai ales să contribuie, la ceea ce propaganda numea, procesul de afirmare omului nou. Relevantă este afirmația artistului Octav Grigorescu, acela care sesiza prezența unor repetate eșecuri ale colegilor de breaslă, în a reda „temeinic“ (conform șabloanelor ideologice) profilul omului nou¹: „Cred că totuși portretul, în vechea lui accepție, nu ne mai poate satisface. Poate timpul era mai scurt pentru cunoașterea oamenilor. Am făcut cunoștință cu câțiva fruntași și i-am desenat. Am simțit că nu-i de ajuns, că în desen trebuie să intre și alte elemente din viața de acum a oamenilor. Am fost acasă la unul dintre ei. Am fost la club. Este interesant noul din viața actuală a muncitorilor, față de cea de altă dată“. Nu lipsesc nici notele autocriticii, al căror apogeu fusese atins în deceniile cinci și șase, în raporturile dintre cetățean și statul comunist sau dintre cel dintâi și responsabilii cu propaganda din diverse instituții: „Totuși n-am reușit încă să coordonez aceste elemente, să le adun într-o imagine, într-un întreg care să rămână un portret“.

O asemenea intervenție, dincolo de obsesiile limbajului ascunde un fapt indezirabil pentru efortul PMR de bolșevizare irevocabilă a culturii. Aserțiunile autocriticii denotă încă o lipsă de „deschidere politică“ a creatorilor de artă. Absența receptivității, pe care documentul o invocă, s-ar putea traduce chiar într-o formă de rezistență, la ofensiva teoriei leniniste despre artă. O asemenea constatare, pentru debutul anilor '60, reprezenta un motiv de îngrijorare sporită pentru PMR, ideologii acestuia fiind nevoiți să accepte prăbușirea întregului eșafodaj propagandistic al PMR vizavi de înregimentarea unanimă a reprezentanților artelor frumoase.

Chiar și prezența României, la expozițiile plastice din afara granițelor țării căpăta un puternic accent propagandistic, menit a ilustra „complexele direcții ale realizărilor socialismului“. O astfel de strategie venea să alimenteze, tipul de discurs despre artă ce se înscria perfect în canoanele „realismului socialist“. Prezența României la expozițiile din afara țării devenea un mod de ideologizare a mesajului artistic. Un rol fundamental în acest sens îl deținea Leonte Răutu care se asigura de puritatea ideatică, a produselor culturale expuse², în diferite contexte expoziționale³.

La debutul anului 1961, România vernisa o expoziție de artă în Egipt, aceasta fiind structurată pe două sectoare: pictură și sculptură. Faptul că partidul unic nu renunțase la efortul de consolidare propriei sale imagini în lume, o demonstrează, odată în plus, abordarea tematică, la care se raportează autorii prezenți în demersul expozițional. Se poate afirma chiar că PMR reușise să subordoneze creația tradițională, propriei sale viziuni, despre conținutul (politic) al mesajului artistic. Astfel, alături de nume demult consacrate ale artei românești apar autori cvasi necunoscuți, proveniți mai degrabă, din arsenalul uman propagandistic al Agitprop-ului!

¹ *Contemporanul*, din 16 februarie 1961, p. 2. Pe aceeași linie, o altă participantă la dezbaterile propuse de revista bucureșteană, Coca Niculescu Petrovici, invoca revelația dar și necesitatea descoperirii țăranelor cooperatiste, în plenitudinea modului de viață care îl caracteriza: „La Țicleni am descoperit mai multe sectoare noi pentru mine, dar și agricultura! O săptămână am umblat să pictez numai lanurile de porumb. Numi vorbesc despre schele care erau pur și simplu o pădure“.

² Tismăneanu, Vasile 2008, pp. 135-136.

³ Tismăneanu, Vasile 2008.

Am putea deriva un eclecticism insolit, al acestui eveniment cultural întrucât, alături de compoziții care vorbesc despre perpetuarea manierei clasice de creație, – a se vedea studiul lui Baba în realizarea „Portretului lui Mihail Sadoveanu”¹ – întâlnim și lucrări care nu fac decât să expună, monolit, fără inflexiuni stilistice, punctul de vedere al oficialilor de la București, în ceea ce privește procesul de transformare a României după model sovietic.

În acest sens, se constată deopotrivă o formă de compromis stângace și contra firii artistice pe care Camil Ressu, Corneliu Baba, Marina Petrașcu sau Al. Ciucurencu o fac, în relația cu componentele propagandistice pe care trebuiau să le scoată în evidență pe pânză. Creațiilor românilor prezenți la expoziție fac referință la teme vitale care dădeau substanță discursului propagandistic comunist: industrializare, exemplul elocvent fiind piesa „Oțelari” aparținând lui Corneliu Baba, O. Grigorescu, „Muncitori pe șantierul naval”, ideea că omul nou se împărtășește din lumina culturii revine la Al. Ciucurencu cu pânza intitulată „Muncitori la teatru”².

Mult clamata luptă pentru pace, care conform discursului oficial al PMR a coalizat oamenii muncii de la sate și orașe, căpăta expresie în creația lui Camil Ressu, „Semnarea Apelului Păcii”³.

O situație similară se înregistrează și în cazul Muzeului Brukenthal din Sibiu, acolo unde puterea politică solicita creștere numărului de vizitatori, nu și calitățile intelectuale ale acestora. Substratul ideatic al expozițiilor trebuia reconsiderat, astfel încât, în scurt timp, preocupările științifice și expoziționale să fie „direct legate de viața poporului”⁴: „Preocupările științifice pentru îmbogățirea și valorificarea materialelor legate direct de viața popoului, de creațiile acestuia, nu au existat în trecut, decât în mod sporadic. Acestea au fost începute în anii regimului democrat

¹ *Contemporanul*, nr. 746 din 27 ianuarie 1961, p. 3. Referințele critice vorbesc laudativ despre „extraordinarele accente clasice, o mare putere”.

² O altă dimensiune a discursului totalitar despre artă este relativă la reducerea complexității mesajului artistic și adaptarea lui nivelul comprehensiv al exponenților clasei muncitoare, fie ei proletari din mediul urban sau țărani colectivști.

³ În plin război rece, presa și toate celelalte canale de propagandă comunistă au întreținut, la debutul anilor 50, o psihoză colectivă în ceea ce privește necesitatea mobilizării unanime a „maselor” pentru condamnarea agresiunii imperialiste. Astfel, aveau loc ample campanii propagandistice strângere a semnăturilor pentru Apelul menționat, în fabrici, gospodării colective, licee și facultăți, institute de cercetare etc. strângere a semnăturilor pentru Apelul menționat. Modelele care trebuiau să creeze emulație au apărut și ele în paginile *Scânteii* care vorbea de sutele de mii de semnături ce veneau din toate colțurile lumii. Evident că nici oamenii de cultură nu se puteau sustrage amintitelor campanii. Mai mult decât atât, acest subiect propagandistic devine un imperativ estetic ce trebuia să își găsească o reprezentare plastică; vezi și *Scânteia*, an XX numerele din 4, 5, 7, 9 august 1951. Amintim de asemenea și raportul lui Sorin Toma, redactorul șef al *Scânteii*, prezentat de acesta, în cadrul ședinței Biroului Politic al CC al PMR din ianuarie 1951. Documentul face referire și la efortul de convingere, derulat de presă printre scriitori și artiști pe direcția solidarizării acestora cu obiectivele propagandistice la regimului. Problematika redării în plastică a luptei pentru pace a fost discutată intens, și în cadrul ședinței Uniunilor de Creație din România ce a avut loc în iunie 1952. Una dintre concluziile îngrijorătoare pentru autoritățile comuniste a fost aceea, legată de reticența creatorilor, de a reda temele imperative ale propagandei.

⁴ Lupu, Irimie 1960, p. 2. Asemenea articole, redactate de conducerea instituțiilor de cultură, reprezentau asigurări publice că, dincolo de componentele lor tradiționale, aceste instituții nu făceau acte de frondă ideologică. Acest fapt ar fi atras o reacție critică dură a criticii oficiale, mai ales dacă mesajul artistic, oferit oamenilor muncii, nu era concentrat, în creuzetul mecanismelor revoluționare.

popular, de când fondul colecțiilor a fost aproape triplat, prin achiziții noi realizate, în mod sistematic“.

În acest ultim sens, revista „Contemporanul” propunea, la finele anului 1961 o dezbatere uzuală, la prima vedere, plasată în cadrul discuțiilor tipice, periodice, ale comisiilor de propagandă de la nivelul instituțiilor de cultură.

Din perspectivă organizatorică, la nivelul Secției de Agitație și Propagandă a fost creată Secția de Literatură și Artă, care cuprindea pe lângă membrii ce activau în diverse sectoare ale culturii și pe directorul de studii ai Institutului de Artă.

Plenarele Uniunii Artiștilor Plastici și ale Fondului Plastic, luau permanent în discuție, fie ignorarea liniei partinice în creație, fie așa-zisele grave abateri, ori concesiile făcute de artiști spiritului burghez în activitățile lor specifice. Cauzele reale pentru care un artist sau altul erau puși în discuție în cadrul acestor întâlniri „tovărășești”, țineau de așa-zisa necesitate a remedierii lipsei de combativitate a operei de artă. Multe lucrări erau apreciate ca fiind lacunare la capitolul actualitate ideologică; alte lucrări nu se înscriau în mult mediatizata categorie a instrumentelor ce făceau „declarații antiimperialiste”¹.

Una dintre obsesiile propagandei, la nivel general, era aceea ca artiștii, indiferent de branșă, să popularizeze, la un standard maximal, imagini ce urmau să demonstreze așa-zisa solidaritate a legăturilor de prietenie dintre URSS – „singura patrie care acorda ajutor frățesc, României agresate de imperialiști”².

În consecință, multe dintre creațiile „pictorilor de serviciu”, ilustrau, în cel mai evident stil proletcultist, o serie de incursiuni ale țaranilor în patria sovietică, locul unic, în care „miracolele” în producție (industrie, agricultură) erau un fapt la ordinea zilei³.

Altele erau considerate idilice, simplificatoare, sau, mai grav, acuzate de izolare față de solicitările maselor sau de formalism⁴. În consistente studii cu nejustificate pretenții de critică de artă, Iosif Chișinevski și Leonte Răutu, „nucleul dur” al cenzurii din anii '50“, îi obligau pe artiști să-și însușească nemijlocit concepția lui Lenin, în ceea ce privește reflectarea spiritului de partid în opera de artă, din considerentul rigid și fără nuanțe estetice potrivit căruia „arta nepărtinitoare nu poate fi posibilă”. În acest sens, tribuna supremă a ideologiei comuniste decreta: „A te aștepta la artă nepărtinitoare este o mare naivitate”⁵. Întâlnim aici o superficială pastișă a afirmațiilor lui Lenin, de la începutul secolului, referitoare la concepția bolșevică a misiunii mesajului artistic. În convorbirile sale cu Clara Zetkin, Lenin afirma că „arta trebuie să pătrundă în adâncurile maselor largi ale oamenilor muncii. Ea trebuie să fie pe înțelesul acestor mase, să le ridice (probabil liderul bolșevic făcea referire la o ridicare, o «revoluție a conștiințelor»). Ea are menirea să trezească în ele simțul

¹ Denize, Măță 2006, pp. 340-349.

² Nistor 2006, p. 125.

³ Tănase 2006, pp. 165-166.

⁴ *Probleme de literatură și artă*, 1951, p 20.

⁵ Răutu 1950, pp. 56-57. Continuând referirile la Jdanov, Răutu plasează discursul despre arta pe tărâmul confruntării de clasă; arta la rândul ei trebuie să resimtă această confruntare și să-și reevalueze misiunile, prin prisma intangibilelor dogme marxiste, p. 56.

artistic, și să-l dezvolte¹. Destinul mesajului artistic – fără nuanțe – nu putea urma o cale evolutivă separată de destinul colectiv al maselor de comuniști².

Laitmotivul nenumăratelor dezbateri în cadrul U.A.P. a fost cel legat de necesitatea cunoașterii vieții pentru ca, mai apoi, „viața nouă să fie reflectată cu fidelitate în opera de artă”³. În numele acestui deziderat, nu puține au fost cazurile când artiștii erau chemați la ordine. Imperativul politic a anihilat orice circumspecție a vreunui raționament estetic. Asemenea încercări repetate de combatere a „defecțiunilor” scot în evidență o anume lipsă de aliniere a artiștilor față de invocatele comandamente. Apelul cvasipermanent pe care discursul criticii oficiale îl reia în revistele de specialitate ale vremii, are rolul de a ține trează conștiința artiștilor față de actualitate. Cu toate că au existat artiști care au îmbrățișat practica realist socialistă, cenzura nu a încetat să reproșeze celorlalți îndepărtarea de realitate. În 1955, Alexandru Atanasiu, unul dintre criticii de artă oficiali ai revistei „Arta plastică” lansa o critică vehementă la adresa acelor tineri artiști care, ignorând normele realismului socialist, „trec pe lângă viață”, ocolind fie tezele luptei de clasă fie alte directive din moștenirea leninistă. Este luat în discuție cazul pictorului Grigore Ispirescu, autor al operei „Brigada de schimb în repaus”, care manifestă grave deficiențe în ceea ce privește respectarea cadrelor realității. Lucrarea este catalogată drept inutilă în planul mobilizării factorilor responsabili de îndeplinirea planului de colectivizare. Se constată că idilismul autorului împiedică o așa-zisă reliefare a muncii organizatorice în cadrul G.A.C.: „Dar prin ce ni se dovedește nouă că munca organizată în brigăzi, dă rezultatele scontate”⁴. Mai mult, i se aduce artistului acuza că principiul organizării colective, pe brigăzi, nu este suficient redat; se consideră că lucrarea este „o simplă scenă de taifas”⁵. La fel de idilică era catalogată și o altă pânză intitulată „O serbare câmpenească”; departe de a reflecta modelul comunist de desfășurare a unei astfel de manifestări populare. Acuza concretă ce vizează această pânză vine tot din sfera ideologicului. Se constată și se condamnă chiar cu vehemență faptul că din peisajul unei asemenea serbări lipsește momentul decorării unui fruntaș al unei activități din agricultura românească⁶.

Ca și erou principal al creației artistice, partidul nu se regăsește în astfel de pânze. Iar această absență este pusă de discursul oficial pe seama așa-ziselor condiționări mentale de natură burgheză pe care pictorii le manifestă.

Se poate constata faptul că, în ceea ce privește evoluția criticii de artă în perioada 1954-1956, nu există diferențe semnificative față de segmentul temporal 1947-1953; chiar și în condițiile unei abia perceptibile liberalizări politice de sub tutela sovietică, după moartea lui Stalin, discursul relativ la critica producției artistice rămâne la fel de rigid, condiționat de factorul politic și mai ales de modelul sovietic.

Repetatele *Plenare* (sau după caz, *conferințe secrete*) ale Uniunii Artiștilor Plastici din perioada 1944-1956 evidențiază, prin rezoluțiile adoptate, o persistență a

¹ Breazu 1960, p. 1.

² Breazu 1960.

³ Rudașcu 1949, p. 3.

⁴ Rudașcu 1949, p. 58.

⁵ Rudașcu 1949.

⁶ Atanasiu 1955, p. 4.

atitudinii de respingere, în ceea ce privește canoanele estetice cu substrat politic. Deși artiștii vechii generații fac, formal, declarații de fidelitate față de exigențele politice, în realitate ei practică un dublu discurs, în ceea ce privește valorile estetice. Acest fapt va atrage reproșurile acerbe ale responsabililor, cu alcătuirea noului tip de critică în artă.

În 1952, Gheorghe Șaru, membru important în conducerea UAP, lansa un atac vehement împotriva perpetuării cosmopolitismului în arta dedicată ilustrării vieții satelor. Acuzele de idealism mergeau către Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba dar și spre mai puțin cunoscutul Ștefan Constantinescu cărora li se reproșează incapacitatea de a fi sesizat și redat realitățile satului în transformare. Baba este admonestat și redus la un simplu „pocitor al figurilor de țărani“: „decât să pocească oameni, mai bine reda zbuciumul țărănimii muncitoare în lupta cu chiaburimea“¹.

La rândul său, Boris Caragea, președintele Uniunii Artiștilor Plastici și un model de artist angajat, făcea apologia unor lucrări, prin prisma cărora era redată dimensiunea psihologică așa-zis complexă a omului nou de la sate. Artistul saluta prezența în peisajul artistic a unor opere precum „Portretul Mariei Zidaru“ (autoare: Lidia Agricola) și pânza lui Gh. Lazăr „Ana Pauker în mijlocul colectivizatorilor“ care contribuie la ilustrarea imaginii emoționante a forței celor ridicați din popor“². Președintele U.A.P. retrasează artiștilor comanda de a sprijini prin opera de artă procesul de construcție mentalitară a omului nou. Imputabilă este și indiferența artiștilor consacrați în ceea ce privește surprinderea „omului nou“. La fel de actuală, pentru Boris Caragea, era și necesitatea redării stării de spirit a satelor prin „imersiuni în realitate“ prin conectarea la tensiunea conflictului de clasă.

Rămânând la nivelul anului 1952, este relevantă ședința Uniunilor de Creație din România privind influența pe care și-a impus-o în artă grupul deviaționist Ana Pauker, Vasile Luca, Teohari Georgescu. În deja consacrată tradiție a politizării oricărui demers cu finalități artistice se consideră că problema formalismului este una dintre dificultățile cu care creația de tip nou se confrunta. Tot datorită așa-zisului spirit deviaționist, se datorează și incapacitatea tinerilor artiști de a-și fi însușit o justă orientare ideologică. Este reproșată creatorilor o anumită moleșală în ceea ce privește reprezentarea prin imagine a diverselor etape ale campaniilor agricole sau ale procesului de colectivizare a agriculturii în ansamblu.

Cu prilejul menționatei Plenare, Dorio Lazăr, fost redactor șef al revistei „Arta Plastică“ și responsabil cu definirea noului tip de discurs în artă, considera eminamente necesară sondarea realității satelor de către oamenii de artă, sub presiunea imperativului de a contribui la intensificarea campaniei agricole. Că nu s-a întâmplat așa, ne-o dovedește chiar intervenția lui Dorio Lazăr din cadrul acelei plenare. Era subliniată prima lipsă a creației plastice pe anul 1952, faptul că artiștii s-au depărtat prea mult de mase: „De pildă acum este campania recoltărilor; până acum nu s-a făcut nimic concret în afară de discuții, campania însă trece și artiștii plastici nu pot merge pe teren să vadă, să se inspire ca la anul să vină cu lucrări bune“³. Și aceasta în general, hai să zicem, este prima lipsă pe care o subliniez, este aceasta care nu a luat măsuri

¹ Atanasiu 1955, p 15.

² *Scânteia*, an XXI, nr. 2532, 1952, p. 3.

³ *Scânteia*, an XXI, nr. 2532, 1952.

organizatorice necesare, nu a adâncit în ședință concluziile plenarei¹. Și lui Constantin Baraschi i se va reproșa că în opera sa sculpturală este vizibilă o distanțare de realitate, un eșec înregistrându-se în ceea ce privește redarea chipului realist al eroului comunist de la sate: Deși considerat un artist realist, Baraschi nu se va bucura de apreciere unanimă dată fiind reticența sa în asimila definitiv realismul socialist: „Așa este și sculptorul Baraschi care este apreciat pentru tehnica sa realistă. Poate să fie de douăzeci de ori mai academic, chipurile mai realist, dar până când Baraschi nu se va apropia sincer de realitatea pe care nu o cunoaște, nici măcar nu-l interesează – și mai sunt și alții ca el – degeaba vor oferi lucrări, ele nu vor fi capabile să emoționeze².”

Altui pictor, mai puțin cunoscut, autor al pânzei „Muncitorii repară uneltele țăranilor” sau pictoriței Rodica Maniu „Fete cu snopi” li se reproșează faptul că idealizează³ figura țăranului actual, plasându-l într-un timp anistoric, fără a fi redat diferențierile de clasă la nivelul operei. Orice încercare de a perpetua, cel puțin voalat, tehnica tradițională de reprezentare a satului românesc este supusă unui ansamblu de acuze, între care cele mai stereotipice incriminări fac referire la formalism, sau mai grav, la cosmopolitism⁴. Orice încercare de depășire a perimetrului estetic rigid era prompt sancționată⁵.

În aceste condiții, singura opțiune a rămas reprezentarea conjuncturală a unor comandamente ale propagandei. Dogmatismul în plastica românească a impus abandonarea tradiției picturale, în primul rând inovațiilor stilistice de secol XIX. „Experiența revelatoare a înaintatei arte sovietice”, aprecia editorialistul „Artei Plastice” la momentul de debut, anul 1954 a fost impusă prin sancțiuni de legitimare ce au anulat specificul artei românești a epocii, anulând concomitent și posibilitatea continuării tradiției, în varii direcții. Atingerea măiestriei sau asumarea perfecțiunii era condiționată, din perspectiva dată, în primul rând de angajarea ideologică de „excluderea cercului vicios al intimismului și apolitismului și de abandonarea manifestărilor formaliste și naturaliste”.

Maeștrii afirmați anterior erau admonestați pe un ton cu o anumită agresivitate că nu „eliminaseră total rămășițele formaliste.” „Artei Plastice” – spațiu de exprimare dar instrument vital de configurare a noului discurs despre artă – i se cerea să lupte „pentru a-și însuși un limbaj critic realist, viguros, montat, în toate genurile ei trebuind să se simtă suflul vieții noi”⁶.

Cu toate aceste exigențe, nota de rezistență la ofensiva ideologicului s-a păstrat chiar și în perioada 1951-1955. Evaluările critice ale expozițiilor anuale de artă plastică, atât la nivel de Capitală cât și pe regiuni, prilejuiesc numeroase critici din partea responsabililor cu implementarea noului discurs despre artă. De pildă, expozi-

¹ *Scânteia*, an XXI, nr. 2350, 1952, p 2.

² *Scânteia*, an XXI, nr. 2350, 1952.

³ O asemenea incriminare, cum era cea de idealizare a vieții, devine una dintre obsesiile invocate de responsabili cu propaganda în artă. Maniera idealizantă de creație, la care încă mulți autori ai perioadei se raportau, era trecută prin filtrul unei analize ideologice anihilante și plasată într-o discordanță flagrantă, cu „pulsul realităților”, cu societate „în plin proces de reconfigurare (a se înțelege stalinizare).

⁴ Cristea 2005, p 122.

⁵ Cristea 2005.

⁶ *Contemporanul*, nr. 47, 1953, p 2.

ția regională de artă de la Cluj pe anul 1955 nu excela în ceea ce privește realizările plastice, care surprind complexitatea personalității omului nou. Sunt exprimate, din nou, interminabile critici la adresa tinerilor artiști în ceea ce privește incapacitatea lor de a identifica „amănunțele care definesc noul“ de a se fi racordat la realități¹.

La fel de vehementă se dovedește a fi critica de artă, cu expoziția de la Sibiu pe anul 1955. Se constată că lipsesc temele inspirate din activitatea agricolă, lipsesc de asemenea portretele oamenilor muncii de la sate, atât „țăranii noi“ cât și chipuri de activiști implicați în campania de cooperativizare a agriculturii². Cel mizat de critică este Nicolae Brana, ale cărui opere sunt catalogate ca fiind prea subiective, și nu conțin „tumultul revoluționar al țăranilor întovărășiți“³. O privire prezumtivă a perioadei 1947-1956, scoate în evidență certitudinea că segmentul temporal menționat reprezintă anii cei mai „duri“ ai ofensivei regimului asupra culturii în general și asupra artei plastice în special. Este etapa dramaticei revoluții culturale, reflex a revoluției sociale din orașe dar și din lumea rurală, este vorba în realitate de o redimensionare radicală a ierarhiei valorice. Temele și criteriile esteticii tradiționale sunt repudiate și invecivate cu violență de către un limbaj propagandistic șablonizat, rigid care propunea o distincție manifestă în sfera creației de artă. În aceeași sferă se produce o intruziune distructivă a principiului luptei de clasă. Singurele criterii de apreciere a unei opere veneau din zona ideologiei marxist-leniniste. Realismul socialist (un termen vag ce rezuma o suită de alte clișee de inspirație sovietică) era singura manieră estetică valabilă.

Expozițiile de artă trebuiau să redea doar oameni în acțiune sau, după caz, activiști de partid în incursiuni ale propagandei⁴. Prezența politicului în demersul artistic devine sufocantă. Li se solicită artiștilor să se subordoneze, necondiționat efortului propagandistic menit „să ridice producția agricolă“ sau să sporească numărul de unități cooperatiste. Revistele de specialitate („Arta Plastică“, „Contemporanul“, „Probleme de literatură și artă“) devin instrumente de propagare a modelului realismului socialist sau tribune de inchiziție pentru artiștii ce nu subscriau tezelor oficiale⁵.

Nealiniera unanimă a pictorilor, precum și dificultăți majore în exprimarea clișeeleor ideologice, prin mesajul de artă persistă și la începutul anilor '60, în condițiile relaxării politice și diplomatice survenite în relația dintre București și Moscova.

Limbajul criticii, articular adesea de nume importante ale vieții culturale românești, nu dovedește a-și fi depășit condiția reduționistă, pauperă, fără inflexiuni stilistice. Conținuturile vehiculate de discursul criticii de artă, în diverse publicații de gen, dovedesc odată în plus incapacitatea artei de a sparge canoanele impuse de propagandă, în deceniul anterior.

¹ Roman 1988, p. 191.

² Roman 1988, p. 198.

³ *Flacăra*, an IV, nr. 2, 1955, p. 19.

⁴ *Flacăra Sibiului*, an XII, nr. 2561, p. 1.

⁵ *Flacăra Sibiului*, an XII, nr. 2561.

Într-o luare de poziție critică de la sfârșitul anului 1961, Boris Caragea¹, unul dintre cei mai importanți sculptori de după război, instrumenta o suită de conținuturi în cel mai evident și nociv șablon de demonetizare a misiunii artei și artistului. Constatând un oarecare progres al artiștilor (în principal sculptori, pictori, graficieni) în a reda fidel transformările survenite în peisajul socio-economic, Boris Caragea contestă încă incapacitatea multor lucrări de a se fi transformat în repere substanțiale de sondare și redare a realităților contemporane. Apelând la o terminologie rigidă ce făcuse un trist tur de forță la debutul anilor 50, autorul afirmă că, adevăratul mesaj artistic nu se poate decanta sau cristaliza doar în circuitul experimentelor de laborator. „Adevărata artă“ nu se produce în abstract „adică în laborator“, ci pe baza unui material de viață, viu, unul cunoscut și filtrat prin personalitatea artistului: „din nefericire însă, în expozițiile noastre, între care aș aminti ultima regională bucureșteană, mai întâlnim încă lucrări declarative, simple jocuri de volume în spațiu, fără adâncirea conținutului de idei și aprofundarea conținutului psihologic și moral al acestui erou. Cauzele sunt multiple și țin, pe de-o parte, de lipsa nivelului politic și ideologic al unor artiști, iar pe de alta, de insuficiența lor pregătire profesională“².

Mai presus de toate nu putem reda viața, realitatea prezentă și în perspectivele ei – adică nu o putem opera eficient în conștiințe prin lucrările noastre, dacă această realitate nu o cunoaștem în toată complexitatea ei“. Insistențele lui Boris Caragea asupra factorului ideologic denotă, în realitate, incapacitatea sau după caz, atitudinea refractară a creatorilor plastici, în a renunța la tehnicile clasice de estetizare a mesajului artistic. Insignifianta atenție acordată de unii artiști pulsului „lumii noi“ este de fapt, o formă de protest, opțiunea de rezistență în fața avalanșei realismului socialist.

Concluzii

Este greu de evaluat impactul pe care opera de artă l-a deținut în ceea ce privește „reușita“ procesului de colectivizare, dar date fiind dovezile, adeseori relevând aspecte contrare dezideratelor oficiale, înclinăm să credem că noul discurs despre artă a fost total ineficient, în ceea ce privește atingerea scopurilor fixate de P.M.R.

Reacțiile de proteste ale artiștilor, mai degrabă voalate au evidențiat un spirit de „nealinieră“, de respingere a realismului socialist, în ciuda efectelor negative pe care, asemenea atitudini puteau să le genereze. Instituțiile de cultură erau solicitate *in corpore* să alimenteze efortul de educare a maselor, în spiritul dorit de comuniști. Propaganda prin artă, ca de altfel prin orice mijloace, păstrează și dezvăluie și eforturile de legitimare a politicilor nocive ale PMR. Dincolo de declarațiile oficiale de abjurare sau de delimitare față de repere sau fundamentele estetice anterioare, creatorii nu au anihilat din propriul lor instrumentar valoric și de creație acele deprinderi care confereau valențe stilistice reale produsului artistic.

¹ *Contemporanul* nr. 788 din 7 noiembrie 1961, p. 2. Discursul lui Caragea insistă pe ceea ce propaganda oficială numea, la vremea respectivă, „răspunderea înaltă ce revine artistului“ în sensul ilustrării partinice a vremurilor noi. Conform opiniei sculptorului și criticului amintit, muzele decadente trebuie să dispară din orizontul artistului. Mult mai aproape de acesta ar trebui să se situeze oamenii noi comuniștii, care în opinia editorialistului, generează miracole zilnice, în fabrici și colhozuri.

² *Contemporanul*, nr. 788 din 7 noiembrie 1961.

Expozițiile regionale – proclamate pentru popor ilustrau, într-o măsură, obsesiile regimului de a obține o subordonare totală, dar și eșecurile ideologilor oficiali în a impune normele unice ale realismului socialist.

BIBLIOGRAFIE/BIBLIOGRAPHY

- Cătănuș 2005 D. Cătănuș, *A două destalinizare. Gheorghiu Dej la apogeul puterii*, Editura Vremea, București, 2005.
- Cioroianu 2005 A. Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere in istoria comunismului românesc*, București, 2005.
- Coloșenco 2006 M. Coloșenco, (coordonator), *Conferința secretă a Uniunii Scriitorilor, din iulie 1955*, București, 2006.
- Cristea 2005 *Reconstituiri necesare. Ședința din 27 iunie 1952 a Uniunilor de Creație din România*, ediția coordonată de Mihaela Cristea, Iași, 2005.
- Dej 1960 Gh. Gheorghiu Dej, *Articole și cuvântări*, Editura Politică, București, 1960.
- Denize, Măță 2006 E. Denize, C. Măță, *România comunistă. Statul și propaganda*, Târgoviște, 2006.
- Lenin 1964 V. I. Lenin, *Opere complete*, vol. 25 și 26, București, 1964.
- Milosz 1998 C. Milosz, *Gândirea captivă*, București, 1998.
- Nistor 2006 P. Nistor, *Înfruntând Vestul. PCR, România lui Dej și politica americană de îngrădire a comunismului*, București, 2006.
- Roman 1988 T. Roman, *Mișcarea realistă și realitatea. Ipostaze ale realismului in artele plastice*, București, 1988.
- Tănase 2006 S. Tănase, *Elite și societate. Guvernarea Gheorghiu Dej 1948-1965*, București, 2006.
- Tismăneanu 1995 V. Tismăneanu, *Fantoma lui Gheorghiu Dej*, București, 1995.
- Tismăneanu 2005 V. Tismăneanu, *Stalinism pentru eternitate*, București, 2005.
- Tismăneanu 2008 V. Tismăneanu, Cristian Vasile, *Perfectul acrobat. Leonte Răutu. Măștile răului*, Humanitas, București, 2008.
- Toma 2004 S. Toma, *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist*, Editura Compania, București, 2004.

PERIODICE

Dialogul artistului cu viața în Raportul CC al PMR la cel de al treilea Congres al PMR, în Contemporanul din 16 februarie 1961.

Expoziția de artă plastică românească în Egipt, în Contemporanul, nr. 746 din 27 ianuarie 1961.

Nicolae Lupu, Cornel Irimie, *Muzeul Brukenthal, în Contemporanul din 23 ianuarie, 1960.*

Împotriva concepției idealiste a dezvoltării artei, în Probleme de literatură și artă, nr. 3, 1951.

Împotriva concepției idealiste a dezvoltării artei, în Probleme de literatură și artă, an IV, nr. 3, 1951.

Marcel Breazu, *Lenin despre caracterul popular la artei, în Contemporanul, din 15 martie 1960.*

Lelia Rudașcu, *Problemele artei plastice și drumurile ei în viitor, în Contemporanul, nr. 64, 1949.*

Alexandru Atanasiu, *Arta contemporană și lucrări care nu conving în Contemporanul, nr. 10, 1955.*

Lucrările Ședinței Plenare a Uniunii Artiștilor Plastici din R.P.R., în Scânteia, an XXI, nr. 2532, 1952.

Boris Caragea, *Despre problemele actuale ale artei plastice în R.P.R., în Scânteia, an XXI, nr. 2350, 1952.*

Boris Caragea, *Despre problemele actuale ale artei plastice în R.P.R., în Scânteia, an XXI, nr. 2350, 1952.*

Expoziția de artă plastică de la Iași, în Contemporanul, nr. 47, 1953.

Jules Perhaim, *Gânduri despre expoziția anuală a artelor plastice din regiunea Cluj, în Flacăra, an IV, nr. 2, 1955.*

Boris Caragea, *Erou nostru poporul, în Contemporanul, nr. 788 din 7 noiembrie 1961,*

Reflexii pe marginea expoziției Cenaclului artiștilor plastici de la Sibiu, în Flacăra Sibiului, an XII, nr. 2561.

Vladimir Tismăneanu, *Microdezghetul românesc – 40 de ani de la Congresul al IX-lea al PCR, în 22 din 20 iulie 2005.*