

## ASPECTE PRIVIND EVOLUȚIA ARTEI OFICIALE ÎN ROMÂNIA COMUNISTĂ ÎN PERIOADA 1965–1974

*Adrian Deheleanu\**

*Cuvinte cheie:* comunism, arta oficială, propagandă, ideologie, România

*Keywords:* communism, official art, propaganda, ideology, Romania

Între harta geopolitică și harta culturală a lumii a existat întotdeauna o relație de determinare. Centrele de putere politică, voluntar sau involuntar, au contribuit la formarea modelelor de urmat pentru mediul artistic. Pentru cultura europeană un rol major l-a avut împărțirea de după al II-lea Război Mondial, moment în care statele din Centrul și din Estul Europei au intrat sub influența URSS.<sup>1</sup> După instaurarea regimului comunist în România, evoluția artelor plastice românești a început să difere semnificativ de cea a artelor plastice din țările rămase în afara blocului totalitar. Pornind de la premisa că această evoluție a fost determinată de reguli socioculturale specifice este interesantă analiza raportului dintre sfera puterii și sfera artistică de-a lungul perioadei ceaușiste a regimului comunist, urmărind o viziune sintetică, în care istoria artei se îmbină cu politologia și sociologia.<sup>2</sup>

Filosofia marxist-leninistă atingea la începutul perioadei comuniste probabil pe foarte puțini, apelul la componenta afectivă oferea însă eficiență maximă. În realitate, tot ceea ce s-a petrecut în acești ani, în toate domeniile atinse de propagandă, a fost rafinarea mijloacelor pentru obținerea metodei perfecte de manipulare, iar arta în general și arta oficială a regimului comunist în special a fost un element indispensabil pentru funcționarea acestui mecanism.<sup>3</sup>

Ultimele două decenii și jumătate ale regimului comunist din România au devenit în ultimii ani o parte esențială a istoriei noastre recente, iar cercetarea producției artistice vizuale realizate în acest interval cronologic contribuie decisiv la înțelegerea epocii. Analiza atentă a lucrărilor de pictură, grafică și

---

\* Muzeul Național al Banatului Timișoara, Piața Huniade, nr. 1, e-mail: adideheleanu@yahoo.com

<sup>1</sup> Victor Frunză, *Istoria stalinismului în România* (București: Humanitas, 1990), 19.

<sup>2</sup> Magda Cârnecki, *Artele plastice în România 1945–1989. Cu o addenda 1990–2010* (Iași: Polirom, 2013), 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 33.

sculptură se conjuga cu interpretarea faptelor istorice care le-au generat. În cele din urmă, mesajul ce ni se transmite dezvăluie rolul privilegiat al imaginii ca martor al istoriei.<sup>4</sup>

Dinamica stilistico-tematică extraordinară a plasticii acestui segment temporal se află într-o relație de interdependență cu aceea a politicii de stat. O premiză rezonabilă este aceea că parcursul de la comunismul internaționalist la cel naționalist, instaurat gradual, dar devenit manifest prin Declarația PMR din aprilie 1964, a avut efecte evidente și pe teritoriul artelor vizuale.<sup>5</sup>

Istoriografia românească împarte perioada comunistă prin care a trecut România în trei perioade distincte. O primă perioadă ar fi cea de instaurare prin forță a noului regim după Al Doilea Război Mondial (1939–1945), perioadă care are ca scop “construirea fundamentelor societății socialiste”<sup>6</sup> și durează aproximativ din momentul ocupării țării de către Uniunea Sovietică, după 1945, până la finele anilor ’50 și începutul anilor ’60 ai secolului al XX-lea, când efectele pozitive ale scurtei perioade hrușcioviene deschid calea unor forme diverse. Ar urma apoi o a doua perioadă, de așa-numită normalizare, când regimurile comuniste urmăresc consolidarea societății socialiste și care ar acoperi variabil anii ’60 și prima jumătate a anilor ’70 ai secolului al XX-lea în cazul României. Ar mai exista o a treia perioadă, de stagnare și decadență, începând din 1980 când natura nonreformistă a sistemului comunist din România devine din ce în ce mai evidentă și mai constrângătoare; această perioadă se încheie cu colapsul comunismului românesc din anul 1989.<sup>7</sup>

Procesul de emancipare graduală de sub tutela Uniunii Sovietice continuă după ce Nicolae Ceaușescu preia puterea în 1965 și are un moment important în 1968, când trupele Armatei române nu participă la invadarea Cehoslovaciei de către forțe ale unor state membre ale Tratatului de la Varșovia, iar Ceaușescu își creează o puternică platformă de simpatie atât pe plan intern cât și internațional în urma cuvântării de la mitingul ținut la București în 21 august 1968.<sup>8</sup>

Raporturile cu străinătatea vor avea la bază și vor dezvolta principii conforme cu cele enunțate în Declarația din 1964. În această primă etapă a “epocii de aur” (aproximativ 1965–1971) discursul ideologic se mai relaxează dar se înăsprește din nou în 1974, industria are prioritate și o serie de succese, inclusiv

<sup>4</sup> Ibid., 42.

<sup>5</sup> Ibid., 54.

<sup>6</sup> Michael Shafir, *Romania: Politics, Economy and Society* (Miami: Ed. Lynne Rienner, 1985), 88.

<sup>7</sup> Monica Oana Enache, *Arta și metamorfozele politicului. Tematica istorică în arta oficială românească între 1944–1965 (pictura, sculptura, grafica)* (Târgoviște: Ed. Cetatea de Scaun, 2018), 12.

<sup>8</sup> Ibid., 23.

prin colaborarea cu mari firme din Occident, consumul crește, proces care se constată și în zona confortului casnic, a nivelului de trai, înfloresc stațiunile de pe litoralul românesc al Mării Negre care primesc mulți turiști români și străini, relațiile comerciale cu Vestul se amplifică.<sup>9</sup>

La începutul intervalului de timp menționat, de fapt în 1964, sunt eliberați o mare parte din deținuții politici. Politica externă a României devine spectaculoasă, inclusiv prin asumarea de către țara noastră a rolului de mediator în zone și situații dificile. Generalul Charles de Gaulle (1968) și președintele Richard Nixon (1969) vizitează Bucureștiul, confirmând simpatia și aprecierea puterilor occidentale pentru poziția lui Nicolae Ceaușescu, a țării noastre, față de criza din Cehoslovacia și pentru distanțarea de Moscova.<sup>10</sup>

În ceea ce privește cea de a doua perioadă din istoria comunismului românesc, cea a “normalizării” societăților socialiste (1965–1971), apare o nouă situație artistică determinată de “destinderea” regimurilor totalitare. Paralel cu “dezghețul” sociopolitic, cu creșterea exigențelor naționale și cu deschiderea către Occident, are loc o diversificare spectaculoasă a producției artistice, care tinde să regăsească tradițiile vizuale locale și să reînnoade firul cu arta modernă occidentală, în acest context, arta totalitară poate continua să definească producția de *artă oficială*, creată pentru nevoile propagandistice ale aparatului de partid, dar alături de ea ia avânt o *artă alternativă*. Această artă tinde să asimileze foarte repede cursul artistic internațional, deschizându-se rapid către neoavangardele occidentale postbelice, dar continuând să evolueze în interiorul câmpului de forță al *culturii totalitare*, ce nu se schimbă în natura sa profundă. Este perioada cea mai “liberală” a regimului comunist românesc, o perioadă mai apropiată și mai puțin supusă cenzurilor exterioare și interioare, politice și psihologice.<sup>11</sup>

Așadar relaxarea ideologică parțială, progresul economic și liberalizarea culturală relativă ce se înfiripaseră și dezvoltaseră începând cu prima treime a anilor '60 ai secolului al XX-lea, ating apogeul și încep să descrească după 1968–1971 și sunt frânate tot mai accentuat până spre mijlocul anilor '70. Vizita din 1971 în China, Coreea de Nord, Vietnamul de Nord și Mongolia, a lui Nicolae Ceaușescu l-a stimulat pe acesta să declanșeze o linie ideologică mult mai severă, făcută publică întâi prin așa-numitele *Teze din iulie 1971*, și care pune bazele unei “microrevoluții culturale”, ale unei conduite neostaliniste.<sup>12</sup>

*Se poate observa că revoluția culturală a fost continuată și de regimul lui*

<sup>9</sup> Ibid., 26.

<sup>10</sup> Ibid., 31.

<sup>11</sup> Ibid., 39.

<sup>12</sup> Adrian Cioroianu, *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc* (București: Ed. Curtea Veche, 2005), 18.

Nicolae Ceaușescu, în proiectul de formare a *omului nou*. Venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu s-a instaurat pe fondul unei tendințe de destalinizare inițiată încă din timpul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej. Din punct de vedere al evoluției culturii, dar nu numai a acesteia, a însemnat o deschidere față de Occident, concomitent cu exacerbarea naționalismului. Până la mijlocul anilor '70 are loc o relaxare a mediului artistic, deoarece regimul dă iluzia că ingerințele politice în artă vor fi din ce în ce mai limitate. Gestionarea discursului artistic nu s-a mai realizat forțat, prin impunerea de la centru, ci s-a dirijat din interior. Perioada de deschidere nu s-a dovedit a fi de foarte lungă durată. Momentul de glorie al regimului ceaușist a venit odată cu condamnarea intervenției armate a Pactului de la Varșovia, cu excepția României, în Cehoslovacia din 1968. Această delimitare față de Moscova a determinat imaginea pozitivă a lui Nicolae Ceaușescu în rândul Occidentului, dar, în același timp, a coincis cu deschiderea drumului de la *erou* către *idol*.<sup>13</sup>

Așadar la începutul anilor '70 ai secolului al XX-lea, contactul destul de scurt, dar fertil al mediului artistic românesc cu contextul cultural european occidental a dat naștere rapid unor semne promițătoare în arta momentului, când o producție de nivel internațional își face apariția, confirmată de altfel și de expoziții organizate în străinătate, și de câteva premii internaționale obținute de artiștii români la Paris, Edinburgh, Berlin etc. Dar această inflorescență nu va avea timp să se împlinească complet în cei câțiva ani de "liberalism socialist", autorizat de regim din rațiuni politice pe care intelectualii aceluși timp nu pot nici să le înțeleagă în adevărata lor motivație, nici să le influențeze. Între 1971 și 1974, se observă tot mai multe semne ale reapariției cultului personalității, ca și cele ale orientării clasei conducătoare românești către un regim prezidențial, întronat *de facto* în 1974, odată cu alegerea lui Nicolae Ceaușescu ca primul președinte al Republicii Socialiste România. Începând cu acest moment, edificarea conștientă a "mitului Conducătorului" este pusă în lucru de ideologia regimului prin mijloacele unei culturi oficiale din nou ofensive. Propaganda prin mass-media, expozițiile colective de artă, volumele colective de literatură "omagială" și albumele colective de artă în omagiul Conducătorului se multiplică.<sup>14</sup>

În dirijarea către naționalism și către cultul personalității un rol semnificativ au avut-o două discursuri importante ale lui Nicolae Ceaușescu: Tezele din iulie de la Neptun (1971) și Tezele de la Mangalia (1983). În 1971 Ceaușescu cere creșterea "continuă a rolului conducător al partidului" în toate domeniile culturii, respectiv în rândul "factorilor de culturalizare", precum

<sup>13</sup> Ibid., 21.

<sup>14</sup> Liliana Corobca, *Panorama comunismului în România* (Iași: Polirom, 2020), 678.

și sporirea rolului Academiei de Științe în dezbaterile problemelor ideologice a creației artistice și activităților culturale.<sup>15</sup>

Evoluția politică fiind cea care decide destinul domeniului artistic într-un sistem totalitar, semne premergătoare ale unei noi închideri culturale se anunță odată cu aceste “teze din iulie” 1971, moment în care Nicolae Ceaușescu, decide să impună o “revoluție culturală” de tip chinezesc și în România. Cum arată istoricul Vlad Georgescu, aceste Teze din iulie împing cultura română înapoi cu zece ani, pentru că reiau formule ideologice dure care păreau uitate de multă vreme.<sup>16</sup>

“Tezele” critică astfel “ideologia burgheză și mentalitățile retrograde, străine principiilor eticii comuniste și spiritului de partid”, atacă “comoditatea călduță, mic-burgheză” a intelectualilor și concepțiile lor “liberalist anarhice, supunându-se la tot ce provine din străinătate și în special din Occident”, afirmând, în același timp, “dreptul clasei muncitoare de a interveni atât în literatură cât și în artele plastice și în muzică”, ca și dreptul acesteia “de a admite numai ceea ce corespunde socialismului, intereselor patriei noastre socialiste”... Sigur că prin “clasa muncitoare” se înțelege întotdeauna, într-un regim comunist, de fapt aparatul activiștilor de partid. Tot în Tezele din iulie 1971 se spune în mod clar: “Țara are nevoie de activiști și munca intelectualilor nu se justifică decât ca activism în slujba Partidului”.<sup>17</sup>

În acest context arta oficială, arta cu “temă angajată” rămâne o prestație obligatorie a mediului artistic, în perioada 1965–1974, iar participarea la expozițiile “tematice” și la cele “aniversare” constituie un atu social, în schimb artiștii devin mai liberi în tratarea acestor comenzi sociale pe care le pot executa acum de o manieră mult mai personală. S-ar putea spune că, în vreme ce *conținutul* operei “cu temă” rămâne încă sub controlul cenzurii ideologice, *forma* îi revine de acum artistului. Rigiditatea stilistică erijată în dogmă face loc acum unei varietăți mult mai mari de demersuri individuale.<sup>18</sup>

Plutonul destul de constant al artiștilor mai mult sau mai puțin oficiali, prezenți aproape obligatoriu la toate expozițiile tematice sau festive, este alcătuit acum din cei rămași în viață din generația mai vârstnică, precum Gheorghe Șaru, Brăduț Covaliu, Traian Brădean, Petre Achițenie, Sabin Bălașa, Viorel Mărginean, Dan Hatmanu, Eugen Popa, Gheorghe Pătrașcu, Georgeta Mermeze, Vitalie Nereuță, Doru Bucur, Viorel Grimalschi, Dimitrie Grigoraș, Elena Greculesi, Viorel Toma, Eugen Palade, Gabriela Manole-Adoc etc.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Ibid., 680.

<sup>16</sup> Ibid., 686.

<sup>17</sup> Ibid., 692.

<sup>18</sup> Ibid., 701.

<sup>19</sup> Răzvan Theodorescu, Marius Porumb, *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. II (București, Cluj-Napoca: Ed. Academiei Române, Ed. Mega, 2018), 591.

Temele din istoria veche se răresc considerabil în această perioadă cuprinsă între 1965–1974, cele mai multe dintre acestea reluând aceleași episoade sau figuri istorice asumate ideologic în anii anteriori: Ștefan cel Mare, Vlad Țepeș, Gheorghe Doja și răscoalele țărănești din Transilvania etc. Merită însă subliniat că viziunea istoriografică se nuanțase sensibil față de perioada precedentă.

Unii dintre artiștii care nu alegeau calea artei de comandă socială și aveau venituri insuficiente, optau să lucreze pentru galeriile Fondului Plastic al U.A.P. – piesele vestimentare, accesoriile, lucrările de artă decorativă potrivite pentru cadouri care se vindeau aici, chiar felicitările, erau la mare căutare pentru o clientelă cel puțin cu venituri medii. Să mai spunem, în legătură cu Uniunea Artiștilor Plastici, că în perioada 1968–1978 președintele acesteia a fost pictorul Brăduț Covaliu, iar din 1978 până în 1989 sculptorul Ion Irimescu.<sup>20</sup>

Precizăm că una din condițiile puse artiștilor pentru primirea ca membri în Uniunea Artiștilor Plastici era participarea la un număr dat de expoziții oficiale, care să se adauge celor de grup și personale pe lista integrată dosarului de concurs. Iată câteva exemple de asemenea expoziții tematice/de propagandă, organizate în anii '60 și în prima parte a deceniului următor: mai multe omagiale dedicate, în diverse orașe ale țării, aniversării a 40 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român, 1961; expoziția dedicată celui de al IV-lea Congres al PMR, 1965; expoziția de arte plastice dedicată împlinirii a 50 de ani de la înființarea PCR, 1971; expoziția celebrând împlinirea a 125 de ani de la Revoluția de la 1848 în România, 1973; manifestarea colectivă *“Tânăra generație, factor activ în construcția societății socialiste multilateral dezvoltate”*, 1974.<sup>21</sup>

Pe de altă parte, în contextul politicii de reduceri/comasări de instituții, Institutul de Istoria Artei al Academiei Române a fost integrat în 1977 Institutului “Nicolae Grigorescu” și comasat cu Secția de Istoria și Teoria Artei a acestuia, în timp ce Direcția Monumentelor Istorice a fost desființată, o parte din specializările și dotările sale au fost salvate prin preluarea lor tot de către Institutul “Nicolae Grigorescu”, al cărui rector devenise în 1976 istoricul de artă Vasile Drăguț, ce l-a condus până în 1984, când funcția a fost încredințată artistei textilete Ecaterina Teodorescu, ce a deținut-o până în 1989.<sup>22</sup>

În 1974, istoricul și criticul literar Edgar Papu, respectat specialist în literatură comparată, a publicat în revista *Secolul 20* studiul *Protocronismul românesc*. Autorul făcea o pledoarie pentru o mai bună cunoaștere a culturii române și a reperelor ei pe plan internațional, pentru un protocronism ponderat. Ideologia oficială a preluat și amplificat agresiv aceste idei, coroborându-le cu ascensiunea cultului personalității. Adepții protocronismului considerau că, datorită

<sup>20</sup> Ibid., 595.

<sup>21</sup> Ibid., 599.

<sup>22</sup> Ibid., 613.

istoriei noastre, diferită de a altor popoare, îndeosebi prin vitregia ei, românii au o creativitate și un spirit anticipativ de excepție. Protocronismul este un termen care combină cuvintele grecești *protos*, însemnând “primul”, “originar”, și *khronos*, semnificând “timp”, pentru a aprecia caracterul creator al unei culturi prin anticipările denumite protocronii.<sup>23</sup>

Manifestat mai ales în literatură, sociologie și istorie, protocronismul își găsește un pandant vizual în grupul artiștilor *neotraditionaliști* sau *neofolclorizanți* – o formă de manifestare s-ar putea spune reflexă, la nivel cultural, a “societății neotraditionaliste” de care vorbesc anumiți politologi în legătură cu România acelei perioade. Apreciați tot atât cât și protocroniștii de autorități, acești artiști practică un amestec de elemente de extracție folclorică și de trăsături stilistice vag moderniste, în compoziții naive, la limita amatorismului și kitsch-ului.<sup>24</sup>

Una dintre formele/consecințele la nivelul culturii de masă ale acestei politici manipulatorii a fost Festivalul Național “Cântarea României” (1976–1989), care, sub aparența încurajării creației culturale de expresie larg democratică, a dezvoltat, prin artizanii lui din zona aparatului ideologic al Partidului Comunist Român, o strategie de nivelare a valorilor, de suprapunere/confuzie între creația profesionistă și cea de amatori.<sup>25</sup>

Între 1971 și 1974, se observă tot mai multe semne ale reapariției cultului personalității, ca și cele ale orientării clasei conducătoare către un regim prezidențial, întronat *de facto* în 1974, odată cu alegerea lui Nicolae Ceaușescu ca primul președinte al Republicii Socialiste România. Începând cu această dată, edificarea conștientă a mitului Conducătorului este pusă în lucru de ideologii regimului, prin mijloacele unei culturi oficiale din nou ofensive. Propaganda prin mass-media, expozițiile colective de artă, volumele colective de literatură “omagială” și albumele colective de artă în omagiul Conducătorului se multiplică spre finele anilor ’70 ai secolului al XX-lea. Această situație va închide din nou domeniul cultural în chingile constrângătoare, deși mai puțin brutale decât înainte, ale unei mentalități staliniste regăsite.<sup>26</sup>

Altfel spus, în fața unei culturi independente din ce în ce mai influente în raport cu cultura oficială, partidul tinde să micșoreze drastic spațiul de libertate acordat oamenilor de cultură și să asedieze instituțiile culturale deja existente. Astfel, declanșează din nou lupta pentru controlul simbolic-ideologic al producției artistice, în timp ce oamenii de litere și de artă vor fi obligați să facă

<sup>23</sup> Ibid., 622.

<sup>24</sup> Ibid., 622.

<sup>25</sup> Ibid., 628.

<sup>26</sup> Manuela Marin, *Originea și evoluția cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu 1965–1989* (Alba-Iulia: Altip, 2008), 170.



eforturi disperate pentru a-și pune spațiul profesional la adăpost de asalturile neîncetate ale intelectualilor ideologici, de partid.<sup>27</sup>

Cu toate acestea, de-a lungul anilor '70 ai secolului al XX-lea, grație acestor eforturi din ce în ce mai dificile, premisele unei producții artistice independente și diversificate, înrădăcinate în această scurtă perioadă de deschidere liberală, continuă să dea naștere la acțiuni, opere și expoziții destul de spectaculoase, ținând cont de structurile culturale oficiale din ce în ce mai orientate către naționalism. Aceste manifestări artistice de calitate vor da iluzia, pentru o vreme, că raportul mai flexibil dintre puterea totalitară și câmpul artistic nu s-a schimbat. Dar către finele anilor '70 ai secolului al XX-lea atacurile ideologilor oficiali se întesesc. După campania “împotriva experimentului”, declanșată în 1974 și amintind vremea realismului socialist, vine rândul campaniei “pentru umanismul socialist” în 1978 și apoi al “protocronismului” către 1980. Cu toate acestea, rezultatele de bună calitate și câștigurile estetice de la începutul deceniului opt vor fi păstrate și vor reuși să influențeze pozitiv existența unei producții artistice independente, paralelă cu cea oficială, și de-a lungul anilor '80.<sup>28</sup>

Așadar, după turneul asiatic al lui Nicolae Ceaușescu și momentul *Tezelor din iulie 1971* și al *Revoluției culturale*, parte a revoluției socialiste, comunismul românesc intră într-o nouă fază. Desigur, artiștii au făcut parte din delegațiile oficiale ale acestor turnee asiatice, unde au luat contact direct cu modelul cultural pe care-l vor replica la întoarcerea în țară.<sup>29</sup> Ei au răspuns prompt și au introdus, atât prin programul artistic al UAP sau al celorlalte instituții, al publicațiilor artistice și culturale, cât și prin adeziuni personale individuale, noile direcții ale comunismului cu caracter național. Cultul personalității capătă (mai ales începând cu 1974) o iconografie proprie în reprezentarea omagiilor artiștilor. Cu acest prilej, se ascute atât caracterul duplicitar al discursului artistic, cât și poziționarea privilegiată a “elitelor din Pangrați”.<sup>30</sup>

Expoziția Artă din Republica Populară Democrată Coreeană este deschisă în decembrie 1972 la București, iar Horia Horșia remarcă “picturile din categoria scenelor evocând momente de luptă, eroism, construcție, activitate socială etc., ori din categoria tablouri de «gen»” (să amintim câteva titluri: Dis de dimineață conducătorul stimat Kim Ir Sen a sosit la șantierul naval, Conducătorul stimat și iubit Kim Ir Sen conduce lucrările hidrocentralei, Pionierii din Maanșania în brațele Generalului Kim Ir Sen, Vom trăi până la sfârșit sub conducerea conducătorului iubit ș.a.m.d.).<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Ibid., 173.

<sup>28</sup> Ibid., 175.

<sup>29</sup> Ibid., 177.

<sup>30</sup> Adam Burakowski, *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965–1989* (Iași: Polirom, 2011), 49.

<sup>31</sup> Ibid., 51.



În perioada august 1973 – ianuarie 1974 o *expoziție de pictură românească contemporană* organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste a fost deschisă la Ulan-Bator în RP Mongolă (17 august – 3 septembrie) la Tientzian (noiembrie) și (decembrie) în RP Chineză, apoi la Phenian în RPD Coreeană. Expoziția cuprinde 66 de picturi semnate de Virgil Almășanu, Andrasy Zoltan, Gheorghe I. Anghel, Corneliu Baba, Mihai Bandac, Sabin Bălașa, Aurelia Belicincu, Ion Bitzan, Maria Mihalache Blendea, Catul Bogdan, Nicolae Brana, Henri Catargi, Spiru Chintilă, Alexandru Ciucurencu, Ștefan Constantinescu, Brăduț Covaliu, Mircea Dumitrescu, Micaela Eleutheriade, Șerban Epure, Vintilă Făcăianu, Ion Gheorghiu, Elena Greculesi, Ion Grifore, Vasile Grigore, Petre Hîrtopeanu, Gheorghe Ionescu, Iacob Lazăr, Rodica Lazăr, Ligia Macovei, Viorel Mărginean, Virgil Miu, Ion Musceleanu, Georgeta Năpăruș-Grigorescu, Aurel Nedel, Ion Pacea, Constantin Piliuță, Ion Popescu Negreni, Teodor Răducanu, Ion Sălișteanu, Gheorghe Spiridon, Gheorghe Șaru, Sanda Popescu Șărămăt, Vladimir Șetran, Benone Șuvăială, Gheorghe Vînătoru.<sup>32</sup>

În 1973 are loc ciclul “*Coordonate ale artei plastice contemporane românești reflectate în creația tinerilor artiști*” la Galeria Orizont din București (galerie a “Cenaclului pentru tineret al UAP Atelier 35”), “*Clasicul ca atitudine*”, “*Expresionismul ca atitudine*” și “*Fantasticul ca atitudine*”. Cenaclul “Atelier 35” devine un fel de anticameră a UAP, cu rolul de a-i grupa pe tinerii artiști într-un colectiv care să poată fi mai ușor de gestionat ca program și de controlat ca activitate: activitatea Cenaclurilor Tineretului se desfășoară pe baza unui plan de muncă anual, întocmit de Biroul Cenaclurilor folosind și sugestiile tinerilor creatori, aprobate de Conducerea UAP.

În același timp, se creează o ierarhizare între generațiile ajunse la maturitate, dar totodată și la privilegii, și generația tânără, care tindea spre aceleași privilegii precum: ateliere de creație, locuințe cu ateliere, comenzi și comisioane de lucrări, acces la spații de expunere, acces la publicații de tip catalog sau album, materiale de creație sau acces la realizarea de prototipuri destinate multiplicării prin Combinatul Fondului Plastic etc. Între aceste privilegii se număra și pașaportul special la purtător, care permitea oricând călătoriile internaționale: era una din acele favoruri pe care le acorda Ceaușescu intelectualilor pe care ținea să-i câștige de partea lui.<sup>33</sup>

După încercarea de a se despărți de realismul socialist din urmă cu aproape un deceniu, artiștii din generația tânără se reapropie de realism din perspectiva foto-realismului, sau a unei *pop arte* deformate. Preocupările unor artiști precum Matei Lăzărescu, Ion Grigorescu și Cornel Brudașcu (ultimii doi, supraestimați

<sup>32</sup> Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu. 1965–1974* (București: Humanitas, 2011), 38.

<sup>33</sup> Ibid., 41.

azi datorită suprainterpretărilor fie ale sincronicității cu pop arta occidentală, fie cu disidența prin artă), pot fi asimilate cu ușurință tipului de panouri de fotomontaje atât de răspândite în epocă. Lucrări precum *„Înfăptuirea planului stă în puterea colectivului”*, *„Munca în uzină”* – munca intelectuală ale lui Ion Grigorescu pot fi înțelese chiar prin explicația din epocă a artistului de „pictură reportaj”: „Aș vrea să fac anchete, aș picta răspunsurile și desigur aș folosi elemente de kitsch, conform cuvintelor”. În cazul lui Brudașcu, pictatul după fotografie era în fapt o practică a pictorilor realist-socialiști cu modificarea prin îmbunătățirea realității.<sup>34</sup>

În 1974, ancheta revistei *„Arta”* chestiona înțelegerea formulării „artă angajată”: „Ce înseamnă, cum se manifestă în etapa actuală a construcției socialiste «arta angajată»?” Se pregătește *„Expoziția omagială organizată cu prilejul celei de-a 25-a aniversări a întemeierii Republicii”*, organizată de criticii Dan Hăulică și Theodor Enescu, având concursul Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România. În același an are loc *„Expoziția omagială de artă plastică închinată celei de-a XXX aniversări a Eliberării țării de sub dominația fascistă”*, „un bilanț moral al activității artistice depuse de către plasticienii noștri din UAP” care „scoate în evidență râvna cu care această categorie de cetățeni a lucrat, alături de ceilalți oameni ai muncii, pentru realizarea programului partidului, pentru promovarea concepției sale novatoare, revoluționare”.<sup>35</sup>

Mari evenimente expoziționale reunesc toată producția artistică în manifestări precum: expoziția republicană de artă plastică, „Tineretul – factor activ în construirea societății socialiste multilateral dezvoltate”, „Expoziție omagială de artă plastică, a XXX-a aniversare a eliberării României de sub dominația fascistă”, 1974; „Expoziția de artă plastică românească dedicată conferinței mondiale a populației”, 1974; expozițiile dedicate independenței în arta plastică românească, 1977; expoziția „Tineretul, factor activ în îndeplinirea programului partidului”, 1978; expozițiile dedicate aniversării a 2050 de ani de la crearea primului stat dac centralizat și independent, 1980; expoziții dedicate celei de-a 40-a aniversări a victoriei asupra fascismului și zilei independenței de stat a României, 1985.<sup>36</sup>

*„Arta contemporană românească, factor activ în procesul de formare și dezvoltare a conștiinței socialiste a maselor”* este titlul referatului prezentat de vicepreședintele UAP Ion Frunzetti la Plenara din 6 mai 1976 în care putem vedea cum „cultura românească și-a asumat sarcini și responsabilități multiple legate de toate domeniile existenței sociale”. Frunzetti pregătise terenul pentru

<sup>34</sup> Radu Popica, Anca Maria Zamfir, *Arta sub comunism. Arta oficială a regimului comunist în colecția Muzeului de Artă Brașov (1945–1989)* (Brașov: Ed. Muzeului de Artă Brașov, 2011), 10.

<sup>35</sup> Ibid., 12.

<sup>36</sup> Ibid., 14.

“Programul de măsuri pentru aplicarea hotărârilor Congresului al XI-lea al Partidului și ale Congresului Educației Politice și al Culturii Socialiste, în domeniul muncii ideologice, politice și cultural-educative”. Pornind de la aceste hotărâri una dintre problemele importante privind procesul de democratizare a culturii, de intensificare a educației politice, apare festivalul național al educației și culturii socialiste “Cântarea României”.<sup>37</sup>

Mișcarea artistică de amatori capătă amploare națională: “Asociația Artiștilor Plastici Amatori nu a survenit în urma unui program prestabilit; rezultat, pe plan organizatoric, al dezvoltării culturii de masă, ea s-a constituit la cererea artiștilor amatori, s-a legalizat și a devenit o realitate considerabilă, un potențial creator dovedit”. În acest efort colectiv național au fost angrenate și Uniunea Centrală a Cooperăției Meșteșugărești, Asociația Creatorilor de Artă Populară și UAP: “Aproximativ 350 de membri UAP, dintre care 120 în Capitală, iau parte la sprijinirea artiștilor amatori, fără a mai număra pe cei ce sunt profesori la școlile de artă popular”.<sup>38</sup>

Numărul 1 al revistei “*Arta*” din 1974 se deschide, pe prima pagină, cu fotografia *full page* și un citat din telegrama de felicitare adresată de UAP primului președinte al republicii, Nicolae Ceaușescu, iar pe coperta numărului 2 din același an este reprodusă lucrarea omagială “*Vizită de lucru*” a lui Cornel Brudașcu.<sup>39</sup>

Principalele spații de expunere din București în intervalul de timp menționat, în care se organizau cele mai ample expoziții oficiale, tematice ori de bilanț periodic al artei contemporane românești, erau Sala Dalles și unele săli ale Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România – în aceste spații puteau fi văzute manifestări internaționale, de artă străină, expoziții mari de grup fără o tematică politizată.<sup>40</sup>

Principalele spații-interfață între arta contemporană românească și public, în afară de Sala Dalles, erau galeriile Uniunii Artiștilor Plastici din București și din țară, iar U.A.P. reprezenta interesele de breaslă ale artiștilor, administra ateliere de creație, o rețea națională de galerii, spații de odihnă la munte și la mare, avea un Oficiu de Expoziții prin care se organizau expoziții pe plan intern și care se implica în activitatea pe plan extern a artiștilor români. Același departament al U.A.P. exercita și o funcție de cenzor al expozițiilor.<sup>41</sup>

<sup>37</sup> Katherine Verdery, *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu* (București: Humanitas, 1994), 311.

<sup>38</sup> Ibid., 314.

<sup>39</sup> Petre Oprea, *Două perioade din istoriografia artei românești moderne și contemporane* (București: Ed. Maiko, 2001), 67.

<sup>40</sup> Ibid., 70.

<sup>41</sup> Alexandra Titu, *Experimentul în arta românească după 1960* (București: Meridiane, 2003), 110.

Uniunea era subordonată ideologic structurilor de partid care supravegheau și coordonau politic instituțiile culturale ale țării, colabora cu ministerul culturii (numit Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă până în 1971, iar după tezele din iulie 1971 și până în 1989 Consiliul Culturii și Educației Socialiste) și intermedia pentru membrii săi comanda socială, comenzile de artă oficială venite din partea organismelor de conducere ale țării. Periodic se făceau și achiziții din expoziții. În segmentul de timp al anilor '60 și până la jumătatea anilor '70 ai secolului al XX-lea, președinți ai U.A.P. au fost sculptorul Ion Jalea (1957–1968) și pictorul Brăduț Covaliu (1968–1978).<sup>42</sup>

În București, în afară de galeriile deja existente, s-au deschis și au fost active în scurta perioadă a liberalizării culturale, ca semn al acesteia, am spune, trei noi galerii ale U.A.P. Prima, în ordine cronologică, a fost “Amfora” (1968–1975) – pentru puțin timp, în 1972–1974, spațiul a fost oferit inițiativelor expoziționale ale revistei “*Arta*”, iar programul aferent a fost conceput, în mod inovator, de către unii membri ai redacției și anume Anatol Mândrescu, Anca Arghir, Mihai Drișcu, Iulian Mereuță. Au expus, între alții, Horia Bernea, Paul Neagu, Roman Cotoșman, Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Diet Sayler, Ion Bitzan.<sup>43</sup>

Am spune că la Galeria “Amfora” s-a inițiat ceea ce vom numi mai târziu un program, o strategie curatorială, tip de inițiativă care va apărea și la “Galeria Nouă” (1973–1977), al cărei profil a fost încredințat pentru scurtă vreme secției de critică a U.A.P. iar expozițiile de idei, cu temă, puse în operă aici de către membri ai biroului secției de critică, în anii 1974–1976, vor fi primite cele mai reprezentative pentru întregul deceniu (de exemplu “*Artă și energie*”, 1974, organizată de Dan Hăulică, “*Arta și orașul*”, 1975, semnată de Mihai Drișcu și Anca Arghir, “*Imagini ale istoriei. De la document la opera*”, realizată de Anca Arghir tot în 1975).<sup>44</sup>

A treia galerie de inclus în acest grup, una dotată cu amenajări de specialitate moderne, a fost “Apollo” (1969–1974), coordonată de Oficiul de Expoziții al U.A.P., contribuția cea mai semnificativă având-o Samuil Rosei – aici s-a stabilit de la început să fie vorba numai de expoziții de grup. Să adăugăm, în aceeași ordine de idei care privește reperatele de mai sus, faptul că tot în București, la “Galeria Orizont” (subsol), sub egida Cenaclului Tineretului-Atelier 35 al U.A.P., în 1973 aveau să se organizeze câteva expoziții tematice care aveau să se concentreze pe idei precum “clasicul”, “fantasticul” ori “expresionismul” ca atitudine. Nu doar activitatea expozițională, artistică era organizată, ci și concediile, excursiile și călătoriile de documentare ale artiștilor, excursiile “prin Fondul Plastic, de 20 de zile, în centrele muncitorești pentru ca artiștii să se familiarizeze

<sup>42</sup> Ibid., 120.

<sup>43</sup> Ibid., 116.

<sup>44</sup> Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România* (București: Ed. U.A.P., 2003), 79.

cu temele muncitorești din fabrici”, în același plan sunt organizate brigăzi de tineri artiști, care să se documenteze și să lucreze pe șantierele din țară, pentru a înțelege și reprezenta mai bine realizările socialismului: “Menționăm că multe din aceste brigăzi au organizat expoziții locale cu lucrările realizate în regiune sau în uzina respectivă, pentru a strânge legătura cu oamenii muncii din șantierele cercetate”. Pentru cei mai mulți dintre artiștii români, activi după 1970, UAP din perioada comunistă a însemnat un sprijin, și pentru ei, și pentru arta lor, sprijin pe care cei mai mulți consideră că l-au pierdut după 1989, instituția și regimul postdecembrist nemaifiind interesate de artă și artiști.<sup>45</sup>

În aceeași ordine de idei se remarcă pictura lui Țuculescu care a marcat începuturile din anii '60 ai secolului al XX-lea, ale așa-numitei “Școli de la Poiana Mărului”. Aceasta nu a fost o instituție de pedagogie artistică, statutul ei se apropie de al “Școlii de la Barbizon” ori al “Școlii de la Pont-Aven”, adică a reprezentat o comunitate artistică sezonieră, un grup de artiști care au lucrat timp de mai mulți ani, verile, în locurile de o frumusețe tulburătoare, ce parcă intrupează modelul blagian (deal/vale), de la Poiana Mărului. Tânărul Bernea este atras de peisajul de la Poiana Mărului și începe să îl picteze încă din 1956 și o va face până în 1977.<sup>46</sup>

În perioada liberalizării culturale încep să se deschidă la București expoziții aduse din străinătate, dedicate unor repere majore ale artei internaționale. Sala Dalles găzduiește în 1966 o consistentă expoziție Henry Moore, care a fost percepută ca un real eveniment în lumea artistică românească. Faptul se petrecea cam în același timp cu “redescoperirea” lui Brâncuși – pe care Moore îl prețuia în mod deosebit – în propria-i țară, cu valorificarea surselor formale și simbolice conținute de artefactele culturii populare, cu tentația traducerii în sintaxă modernă a unui primitivism hrănit în general de surse arhaice. Confruntarea directă cu opera lui Moore i-a influențat în epocă pe unii dintre sculptorii noștri tineri, mai ales.<sup>47</sup>

În 1967 a fost organizat la București “Colocviul Internațional Constantin Brâncuși” prin care ne reintegram circuitului mondial de conștientizare și prețuire a poziției lui Brâncuși printre întemeietorii artei moderne, iar ansamblul de la Târgu-Jiu a fost ținta pelerinajului brâncușiologilor de frunte ai lumii și al altor istorici de artă de renume, participanți la acel colocviu alături de colegii ai lor români. Îi amintim pe Jacques Lassaingne, pe atunci președintele Asociației Internaționale a Criticilor de Artă, V.G. Paleolog, Petru Comarnescu, Carola

<sup>45</sup> Ibid., 83.

<sup>46</sup> Ibid., 90.

<sup>47</sup> Călin Dan, Kiraly Iosif, Anca Oroveanu, Magda Radu (coord.), *Arta în România între anii 1945–2000. O analiză din perspectiva prezentului* (București: Fundația Noua Europă/ Colegiul Noua Europă, Ed. UNArte, M.N.A.C., 2016), 33.

Giedion Welcker, Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Giuseppe Marchiori, Ion Frunzetti, Dan Hăulică. În contextul aceluia colocviu, s-au pus în operă la București mai multe expoziții de artă contemporană românească. În 1970 s-a deschis prima expoziție retrospectivă Constantin Brâncuși la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România. Retrospectiva prezenta aproximativ 50 de opere ale sculptorului, atât din patrimoniul românesc, cât și împrumutate de la muzee din Statele Unite ale Americii și Franța, prezente anterior în cadrul unor expoziții mai ample la Muzeul Guggenheim din New York în 1969, la Philadelphia Museum of Art în 1969 sau la Art Institute of Chicago în 1970.<sup>48</sup>

Galeristul scoțian Richard Demarco a sprijinit în anii 1969–1971 organizarea unei serii de expoziții de artă contemporană românească în Europa de Vest (mai ales la Edinburgh), într-un gest mai amplu de a promova arta Europei de Est. Printre artiștii selectați de el s-au numărat Paul Neagu, Horia Bernea, Pavel Ilie, Ion Bitzan, Peter și Ritzi Jacobi, Ovidiu Maitec. Demarco a facilitat și întâlniri ale artiștilor români cu Joseph Beuys, Blinky Palermo, Gerhard Richter sau Daniel Spoerri (acesta din urmă fiind la rândul său un artist de origine română, membru al grupării franceze “*Nouveau Réalisme*”). În 1970, același galerist a fost curatorul expoziției “*New Directions*”, alcătuită din lucrări ale unor artiști scoțieni și ale românilor Horia Bernea, Paul Neagu și Pavel Ilie. Magda Radu lansează ipoteza interesantă că este posibil ca acțiunile lui Beuys să-l fi stimulat pe Paul Neagu în realizarea propriilor *performances* rituale. Richard Demarco Gallery a pus în operă în 1971, în cadrul celui de al 25-lea Festival de la Edinburgh, expoziția “*Romanian Art Today*”, importantă pentru vizibilitatea în Occident a artei contemporane românești. Multe dintre “discursurile” plastice prezente în expozițiile românești din, să-i spunem “campania Demarco”, aparțin artei alternative la nivelul limbajului.<sup>49</sup>

Liberalizarea culturală din această perioadă s-a concretizat din plin prin participarea artiștilor noștri contemporani la mult mai multe manifestări internaționale decât era posibil în intervalul de timp dominat de realismul socialist. O strategie interesantă era aplicată de autorități în cazul expozițiilor de artă românească pentru Occident: erau aprobate selecții care nu includeau lucrări de artă oficială, cu tematică politizată, ce puteau fi văzute la Dalles ori în alte locuri din țară în momente festive. La ediția din 1964 a Bienalei de la Veneția, pavilionul României prezintă lucrările unui sculptor consacrat, Boris Caragea, ce valorifica “linia” Bourdelle însă era și un reper al realismului socialist, și a trei pictori tineri: Ion Bitzan, Ion Gheorghiu și Ion Pacea, exploratori ai unor noi direcții în limbajul plastic. La ediția din 1972, pavilionul României a atras

<sup>48</sup> Ibid., 39.

<sup>49</sup> Ibid., 44.



atenția datorită expoziției “*Gravura în spațiul contemporan*”, cu un concept și o punere în spațiu ingenioase: era vorba de o instalație cu colaje de gravuri nesemnate, interferențe și realizate în diverse tehnici, iar ideea pornise de la artiștii participanți înșiși, în număr de douăzeci.<sup>50</sup>

Atelierul de gravură al Uniunii Artiștilor Plastici și Galeria Podul din clădirea de pe strada Speranței nr. 15, București, au fost active începând cu prima parte a anilor '70 ai secolului al XX-lea și până în 2004. Atelierul reprezintă un capitol major din istoria gravurii românești în a doua jumătate a secolului al XX-lea și în prima jumătate de deceniu al celui următor. Mai multe generații de graficieni și artiști cu alte formații academice au lucrat acolo, unii începând chiar din primii ani după terminarea studiilor la Institutul de Arte Plastice “Nicolae Grigorescu”. În timp, s-a format la “Atelierul de gravură” o remarcabilă comunitate profesională, dublată de o exemplară comuniune umană. “Atelierul” și “Galeria Podul” au constituit unul din centrele de interes notabile ale vieții artistice bucureștene decenii de-a rândul. Printre artiștii care au realizat lucrări (gravură în metal, litografie, xilogravură, linogravură, tehnici mixte și experimente) la “Atelierul de gravură” încă din anii '70, să-i amintim pe Ileana Micodin, Dan Erceanu, Cornelia Daneț Demetrescu, George Leolea, Benedict Gănescu, Marcel Chirnoagă, Imre Drocsay, Ion Panaitescu, Elena Bronițki, Tiberiu Nicorescu, Ala Jalea Popa, Teodor Hrib, Ethel Lucaci Băiaș, Silviu Băiaș, Geta Brătescu, Ștefan Iacobescu, Doina Simionescu, Nistor Coita, Anamaria Smigelschi, Ion Grigorescu, Aurel Bulacu, Ibrahima Keita, Violeta Bulgac, Romeo Liberis, Traian Alexandru Filip, Ion Drăghici, Marieta Besu, Anca Boeriu, Carmen Paraschivescu, Rodica Lomnășan, Mihaela Șchiopu, Cristian Țârdel, Ecaterina Orbulescu, Mircea Nechita.<sup>51</sup>

În aceeași ordine de idei menționăm că revista Uniunii Artiștilor Plastici se numea încă, la mijlocul anilor '60 ai secolului al XX-lea, “*Arta plastică*” (până în 1968) și era condusă atunci de sculptorul, pictorul și scriitorul Ion Vlasiu. Apoi, titlul ei devine “*Arta*”. În perioada dintre finalul anilor 60 și jumătatea deceniului următor, una din cele mai faste din existența publicației, redactor șef a fost istoricul și criticul de artă Anatol Mândrescu, secondat de Anca Arghir.<sup>52</sup> Cronică plastică se făcea și în alte periodice culturale, în presa cotidiană, însă “*Arta*” era platforma majoră de reprezentare pentru toate generațiile de artiști și de critici, de la debut până la consacrare și în continuare, pe termen lung. Editorialul numărului 9/1966, semnat de Anatol Mândrescu, îi este dedicat, pe prima pagină, lui Pallady, de la a cărui dispariție se împlinea un deceniu. Politicul nu ocupa așadar deschiderea revistei, cum avea să se întâmple mai

<sup>50</sup> Adrian Guță, *Revista Arta. O scurtă istorie* (Cluj-Napoca: Echinox, 2015), 77.

<sup>51</sup> Ibid., 82.

<sup>52</sup> Ibid., 86.



târziu, după tezele din iulie 1971. Prezența câtorva pagini rezervate politicii culturale oficiale, unor aniversări politice – texte însoțite de fotografii și eventual de reproduceri după lucrări de artă oficială, de propagandă – a reprezentat compromisul inevitabil pe care a trebuit să îl facă revista pentru a putea să apară, până la finalul dictaturii comuniste.<sup>53</sup>

În intervalul de timp dintre începutul anilor '60 ai secolului al XX-lea și jumătatea decadei următoare au apărut înnoiri, schimbări benefice și în învățământul artistic superior, pe care le putem constata, de pildă, în existența Institutului de Arte Plastice “Nicolae Grigorescu” din București.<sup>54</sup> S-au creat noi secții, s-au introdus noi cursuri, ceea ce a apropiat pregătirea academică din zona “artelor plastice și decorative” (conform titulaturii instituției și celor două mari direcții de studii) de realitățile culturii vizuale și ale vieții artistice românești și internaționale și a pus învățământul artistic “în undă” cu alte ipostaze ale liberalizării culturale. Începând cu 1972, durata studiilor în Institut<sup>55</sup> s-a redus la patru ani. În ce privește conducerea Institutului “Nicolae Grigorescu”, s-au succedat în perioada de care ne ocupăm acum rectorii: pictorul Petre Dumitrescu-senior (1958–1965), pictorul Costin Ioanid<sup>56</sup> (1965–1968), pictorul Alexandru Ciucurencu (1968–1970) și esteticianul Gheorghe Achiței (1970–1976).

Un reper deosebit, marcând o deschidere remarcabilă la nivelul învățământului artistic mediu, l-a reprezentat programul experimental propus, implementat și desfășurat la Liceul de Arte Plastice din Timișoara în perioada 1970–1974. Încă din prima parte a anilor '60 ai secolului al XX-lea au ajuns în acest liceu, ca profesori, tineri printre care Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Bela Szakats, iar ceva mai târziu Viorel Toma, Elena și Doru Tulcan. Bertalan, Flondor și Roman Cotoșman<sup>57</sup> au întemeiat grupul *III* – cercetările grupului și ale membrilor săi erau pe direcții active atunci și în arta internațională: constructivism, cinetism, pop art, estetica spațiului urban. Tinerii profesori au dezvoltat un interes susținut pentru “gramatica formelor plastice” și pentru relația acestora cu formele naturale. După ce grupul *III* s-a destrămat, în urma rămânerii lui Cotoșman în străinătate, Bertalan și Flondor s-au asociat cu profesori și mai tineri, respectiv Doru Tulcan, Elisei Rusu, Ion Gaița și astfel s-a format un nou grup, “Sigma”.<sup>58</sup>

<sup>53</sup> Ibid., 91.

<sup>54</sup> Ruxandra Garofeanu, Dan Hăulică, Paul Gherasim, *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii românești în perioada 1950–1990*, catalog expoziție (București: Ed. Art Society, 2012), 11.

<sup>55</sup> Ibid., 19.

<sup>56</sup> Octavian Barbosa, *Dicționarul artiștilor români contemporani* (București: Meridiane, 1976), 37.

<sup>57</sup> Ibid., 40.

<sup>58</sup> Ibid., 42.

Deși România traversa benefica, însă parțială și temporară liberalizare culturală, unii dintre artiști au ales să părăsească țara, chiar și în această etapă, cei mai mulți din nevoia unei libertăți de expresie cu totul necenzurate, pe orice plan – spiritual, politic, al limbajului plastic. Ne gândim la Paul Neagu, Andrei Cădere, Aurel Coian, Roman Cotoșman, Ion Vlad, Jules Perahim, Peter Jacobi și Ritzi Jacobi, Diet Savler, Adina Țuculescu.<sup>59</sup> Fenomenul se va amplifica după jumătatea anilor '70 ai secolului al XX-lea. Cu toate acestea arta oficială e dominată treptat de cultul personalității. Magda Cârneci vorbește despre “un stil care poate fi numit kitsch de stat (s.a.) – rezultat al festivismului de nuanță monarhică ce înconjoară persoana și actele lui Ceaușescu [...] – [și care] se întrupează într-o artă «de aparat» care întoarce hotărât spatele chiar și modernismului academizant anterior, pentru a regăsi un fel de neorealism socialist. Mimetic sau schematic, dar întotdeauna stângaci, acesta se aplică unei viziuni alegorice și fals hieratice, de o artificialitate și o încărcătură ornamentală ce ar putea fi puse pe seama unui inedit (și uneori grotesc) pseudobaroc comunist”.<sup>60</sup> Ar putea ilustra măcar în parte aceste judecăți critice unele tablouri ale lui Sabin Bălașa, de pildă, în care elementul compozițional esențial îl constituie cuplul conducător, iar iconografia se traduce stilistic, am spune, printr-o sinteză sui-generis de simbolism cu realism fantastic, definind o viziune apoteotică și totodată ușor hilară pentru o percepție lucidă și educată.<sup>61</sup>

În perioada realismului socialist, România se prezenta la expozițiile internaționale cu lucrările de artă apreciate și considerate de succes în expozițiile din țară. După 1944, prima participare la Bienala de Artă de la Veneția<sup>62</sup> a fost în 1954, avându-l comisar pe Jules Perahim și expozanți pe Lidia Agricola, Paul Atanasiu, Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Iosif Iser, Ion Irimescu, Ion Jalea, Gh. Labin, M.H. Maxy, Jules Perahim, Mimi Șaraga, Gh. Șaru, Marius Butunoiu, Boris Caragea, I. Fekete, Octav Iliescu, Emest Kaznovschi, Ligia Macovei, Gavril Miklossy, Walter Widman. În 1956, comisar a fost Paraschiva Glauber Pojar, angajată la CC, iar artiștii desemnați au fost din conducerea UAP<sup>63</sup>: Ion Jalea, Ion Irimescu, Al. Ciucurencu, Comeliu Baba, Jules Perahim, Ligia Macovei, Cornel Medrea. Apoi în următoarele expoziții la Bienalele<sup>64</sup> din 1958, 1960, 1962 comisar *en titre* a fost de fiecare dată Jules Perahim.<sup>65</sup>

<sup>59</sup> Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu, Alina Popescu, Caterina Preda, Cristina Stoenescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă* (București: Ed. Universității din București, 2016), 67.

<sup>60</sup> Ibid., 73.

<sup>61</sup> Ibid., 77.

<sup>62</sup> Boris Groys, *Post-scriptumul comunist* (Cluj- Napoca: Idea Design&Print, 2009), 62.

<sup>63</sup> Caterina Preda, ed., *The State Artist in Romania and Eastern Europe: The Role of the Creative Unions* (București: Ed. Universității din București, 2017), 19.

<sup>64</sup> Mircea Deac, *Fără rame, fără soclu* (București: Medro, 2004), 66.

<sup>65</sup> Ibid., 80.

Odată cu Bienala din 1964<sup>66</sup> (comisarul pavilionului românesc este Mircea Deac) se creează deja un tip de artă pentru export, uneori utilizând influențele occidentale cele mai în vogă (vezi influențele lui Bitzan din Duchamp și mai apoi din Rauschenberg), pentru a “face vitrina” libertății de expresie din țară.<sup>67</sup> Această nouă stare a artei impune și un scurt bilanț. Din 1947 până în 1964 se organizaseră 1.344 de expoziții cunoscând o creștere de la an la an, 21 în 1947, 49 în 1949, 130 în 1959, 200 în 1963. România organizase 176 expoziții în 80 de orașe din 42 de țări și participase la bienale internaționale de la Veneția, São Paulo, Paris, Belgrad, Liubliana, Tokio, Milano.

Reprezentările României la Sao Paulo sunt: Ion Bitzan și Virgil Almășanu, comisar Dan Hăulică în 1967; Ion Nicodim, Ion Pacea, Ion Bitzan, George Apostu în 1969, comisar Dan Hăulică; Lucian Ioan, Georgeta Năpăruș, Comeliu Petrescu, comisar Ion Frunzetti, în 1971.<sup>68</sup>

Revenind la Bienala de la Veneția, în 1970 sunt expuși George Apostu, Marcel Chimoagă, Henry Mavrodin, Ion Sălișteanu, Ritzi și Peter Jacobi. Artistul Peter Jacobi va emigra în Germania și va solicita până la sfârșitul bienalei lucrările sale și sumele obținute din vânzarea a două dintre lucrări și apoi relocarea lui Ritzi Jacobi și a familiei sale.<sup>69</sup> În 1972 pavilionul românesc cuprinde un ansamblu de lucrări în tehnici grafice ale artiștilor Ana Maria Andronescu, Marcel Chimoagă, Dumitra Cionca, Ion Donca, Adrian Dumitrache, Mircea Dumitrescu, Dan Erceanu, Sergiu Grigorescu, Harry Guttman, Valentin Ionescu, George Leolea, Wanda Mihuleac și alții, precum și sculpturi de Gheorghe Iliescu-Călinești și Mircea Ștefanescu.<sup>70</sup> De asemenea, arta românească este reprezentată la secțiunea internațională de sculptură a Bienalei prin lucrarea lui Ovidiu Maitec, intitulată “*Victorie*”, precum și la secțiunea internațională de grafică prin trei xilografuri de Ethel Lucaci Băiaș din seria “*Migrație*”, și trei gravuri în tehnici mixte – “*Studiu de relație*”, “*Studiu progresiv*” și “*Studiu comparativ*” de Radu Stoica.<sup>71</sup>

Pavilionul românesc la Bienala de la Veneția din 1976, comisar Ion Frunzetti, prezintă fenomenul sculpturii monumentale într-o expoziție cu

<sup>66</sup> Vasile Dobrian, *Gestul mâinii și al memoriei (memorii)* (București: Vitruviu, 1995), 41.

<sup>67</sup> Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, *Pictura Românească în imagini. 1111 reproduceri* (București: Meridiane, 1970), 67.

<sup>68</sup> Arhivele Naționale ale României, *PCR și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965–1972)* (București, 2007), VI-VII.

<sup>69</sup> Cristina Anisescu, Daniela Apostol, Florin Dumitrescu, Călin Hentea, Cosmin Năsui, Oana Năsui, Cristian Vasile, *Cultura de masă în „Epoca de Aur”: Cântarea României & Cenaclul Flacăra* (București: Ed. Post Modernism Museum, 2019), 87.

<sup>70</sup> Ion Frunzetti, “Expozițiile regionale 1970. București, pictura,” în *Arta Plastică* (București, 1971): 12.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 14.

caracter documentar, plecând de la pretextul centenarului nașterii lui Constantin Brâncuși.<sup>72</sup> Trebuie să remarcăm calitatea dublă a lui Ion Frunzetti, de curator al expoziției și de șef al comisiei de artă monumentală din România, perspectivă din care prezintă faptul că “România a cunoscut un ritm nemaîntâlnit de edificare urbană”, având “noi orașe răsărite pe hartă”. Atât sculpturi, cât și panouri fotografice documentare prezintă lucrările artiștilor Vida Geza, Ion Vlasiu, Constantin Lucaci, Constantin Popovici, Grigore Minea, George Apostu, Petre Bălănică etc.<sup>73</sup>

#### ASPECTS REGARDING THE EVOLUTION OF OFFICIAL ART IN COMMUNIST ROMANIA BETWEEN 1965 AND 1974

##### *Abstract*

A definite relationship of determination between the geopolitical map and the cultural map of the world always existed. The centers of political power, voluntary or involuntary, have contributed to the development of models to be followed for the artistic milieu. For the European culture a major role was played by the division after WW II, when the states of Central and Eastern Europe came under the influence of the USSR. Following the establishment of the communist regime in Romania, the evolution of the Romanian fine arts began to differ significantly from that of the fine arts in the countries left outside the totalitarian bloc. Starting from the premise that this evolution was determined by specific sociocultural rules, the article analyzes the relationship between the sphere of power and the artistic sphere throughout the Ceaușescu period of the communist regime. It proposes a synthetic vision combining art history with political science and sociology. The cultural revolution was also continued by the regime of Nicolae Ceausescu, within the project of training the new man. The rise to power of Nicolae Ceausescu was established on the background of a trend of de-Stalinization initiated since the time of Gheorghe Gheorghiu-Dej. From the evolution of culture standpoint, but not only of it, this meant an openness to the West, simultaneously with the exacerbation of nationalism. Until the mid-1970s, there was a relaxation of the artistic milieu, inasmuch as the regime gave the illusion that political interference in art would be increasingly limited. The management of the artistic discourse was no longer done by force, by constraining from the center, but was directed from within. Even so, the opening period did not turn out to be very long. The moment of glory of the Ceausescu regime came with the condemnation of the 1968 armed intervention of the Warsaw Pact in Czechoslovakia, except Romania. This demarcation toward Moscow established a positive image of Nicolae Ceausescu among the Western countries, but, at the same time, it coincided with the opening of the path from hero to idol. Hence, at the beginning of the 70's of the 20<sup>th</sup> century, the rather short but fertile contact of the Romanian artistic milieu

<sup>72</sup> Adrian Cioroianu, *Ce Ceausescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste (deuxième édition révisée)* (Bucharest: Curtea Veche, 2005), 211.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 229.

with the European cultural context quickly gave birth to some promising signals within the art of the moment. An international level production emerges, confirmed also by exhibitions organized abroad and several international awards obtained by Romanian artists in Paris, Edinburgh, Berlin, etc. But this inflorescence will not have time to be fully fulfilled in those few years of “socialist liberalism” authorized by the regime for political reasons which the intellectuals of the time can neither understand nor influence in their true motivation. One can notice, for the period between 1971 and 1974, more and more signs of the reappearance of the “cult of personality”, as well as those of the orientation of the Romanian ruling class towards a presidential regime, de facto enthroned in 1974, along with the election of Nicolae Ceausescu as the first president of the Socialist Republic of Romania. From this point on, the conscious edification of the “myth of the Leader” is put into action by the regime’s ideologues by means of an offensive against official culture. Propaganda through the media, collective art exhibitions, collective volumes of “homage” literature and collective art albums “in homage to the Leader” are multiplying. Two important speeches by Nicolae Ceausescu had a significant role in leading toward nationalism and the cult of personality: the Theses of July from Neptune (1971) and the Theses from Mangalia (1983). In 1971, Ceausescu called for the “continued growth of the party’s leading role” in all areas of culture, including “cultural factors”, as well as for an increasing role of the Academy of Sciences in debating the ideological issues of artistic creation and cultural activities. Especially manifested in literature, sociology and history, the so-called proto-chronism finds a visual pendant in the group of neo-traditionalist or neo-folklorizing artists – a form of manifestation that could be said to be a cultural reflection of the “neo-traditionalist society” of which some political scientists speak. In connection with Romania of that period. Appreciated by the authorities as much as the proto-chronists were, these artists practice a mixture of elements of folk extraction and vaguely modernist stylistic features, in naive compositions, on the verge of amateurism and kitsch.