

**NOTE DESPRE ISTORIA RECENTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI  
DIN ORADEA: ULTIMUL DECENIU COMUNIST ȘI PRIMUL DECENIU DE  
„TRANZIȚIE” DIN MĂRTURIA UNUI PARTICIPANT DIRECT**

Miklós (Nicolae) ONUCSAN\*

**NOTES ABOUT RECENT HISTORY ARTISTS UNION OF ORADEA: THE  
LAST DECADE OF THE COMMUNIST AND FIRST DECADE „TRANSITION”  
TESTIMONY FROM A PARTICIPANT DIRECT**

**Abstract**

The social and political particularities of the decades of state socialism determined a specific state in the functioning and organization of the cultural institutions, among which the national organization of visual artists (Uniunea Artiștilor Plastici, shorted as U.A.P.). As one of the artists who had a constant artistic and exhibiting practice within the local U.A.P.'s branch in Oradea, before and after 1989, I witnessed and took part at the several social, political, and internal changes that affected the institution and modified its status and functioning within the local and Romanian art scene. In this article, I am following some of the key-aspects that marked that specific process of changing, in the particular case of the branch of U.A.P. in Oradea, offering my contribution, as a direct witness, to the complex and difficult task of researching the recent cultural history of the former-socialist state. I discuss here aspects concerning the dynamics of the institution, its mechanisms of art production and promotion, the functioning of censorship and the category of "official art", the particularities of the artists' collectivity in Atelier 35 and of their exhibitions, the weakening of the institutional apparatus in the 90s, and the limits of the category of "state artists".

**Keywords:** The national organization of visual artists (Uniunea Artiștilor Plastici, shorted as U.A.P.), Atelier 35 in Oradea, official art, censorship, the state artist, recent history, oral history.

**Preambul**

Particularitățile sociale și politice ale deceniilor socialismului de stat au determinat nu doar o stare anume în funcționarea și organizarea instituțiilor culturale și a scenei artistice, ci și o serie de dificultăți aparte pentru recuperarea istorică a mecanismelor de producție și promovare a artei. Fiind unul dintre artiștii care au desfășurat o activitate constantă în contextul Atelierului 35 / Uniunii Artiștilor Plastici din Oradea, înainte și după 1989, am fost deseori consultat în legătură cu specificul modului de funcționare a Uniunii în timpul regimului comunist, cu schimbările care au survenit după căderea regimului, cu motivele pentru care activitatea noastră expozițională, foarte susținută în anii '80, a înregistrat un declin semnificativ în decursul anilor '90. Mărturia mea, ca participant direct la acele evenimente, a fost folosită în procesul de recuperare istorică, alături de alte mărturii ale colegilor mei, cu statutul de istorie orală, care este menită să completeze sau

\* Artist, membru titular al filialei U.A.P. Oradea, predau la Facultatea de Arte, Universitatea Creștină Partium din Oradea, unde ocup postul de conferențiar universitar, o\_n\_u\_c\_s\_a\_n@yahoo.com.

să conteste informațiile și golurile documentare uriașe pe care le-a lăsat fosta orânduire politică.<sup>1</sup> Cu toate acestea, sunt încă multe aspecte referitoare la istoria recentă a filialei locale a Uniunii care nu au fost încă analizate sau recuperate, iar asupra unora dintre ele intenționez să revin în cuprinsul acestui articol, completând prin intermediul lui o mărturie orală care, alături de alte potențiale mărturii ale colegilor mei, ar putea să constituie surse și instrumente utile pentru viitoare cercetări despre scena artistică locală și națională.

### **Aparatul instituțional: producție și promovare a artei, situare socio-politică și dinamică locală în anii '80**

Ca instituție unică la nivel național care reunea și organiza breasla artiștilor profesioniști, Uniunea Artiștilor Plastici dispunea, în primul rând, de mijloace de producție artistică, iar apoi de un întreg aparat de difuzare și promovare a artei.<sup>2</sup> Cel mai mare și mai prolific dintre mijloacele de producție era Combinatul Fondului Plastic, care era "Marele Atelier" și "Marea Fabrică", aflat la dispoziția artiștilor, mai precis a acelor dintre artiști, mai ales din București, care lucrau cu producții ce puteau implica Combinatul și care ajungeau să aibă acces la acea resursă: în special sculptori, artiști cu lucrări monumentale, ceramiști sau sticlari care puteau să beneficieze de serviciile de turnătorie, de cuptoarele și de atelierelor tehnice specializate pentru producerea lucrărilor.<sup>3</sup> Ca artist aparținând la o filială locală a Uniunii, era deosebit de dificil, dacă nu chiar imposibil să poți avea acces la serviciile de producție pe care le putea oferi Combinatul, sau, eventual, puteau beneficia de acestea doar cei care concepeau lucrări ce se dovedeau de o utilitate imediată pentru Partid și stat și cărora le era facilitată producția prin atelierelor Combinatului. Din Oradea, nici eu și nici colegii mei artiști nu am produs prin intermediul Combinatului Fondului Plastic, cu toate că, teoretic și potențial, acest colos se afla și funcționa și în sprijinul nostru. Altfel spus, deși întregul sistem instituțional era conceput ca o structură centralizată și unitară, existau diferențe semnificative de resurse între filiala centrală și filialele din celelalte județe, funcționând la propriu ca un mecanism descentralizat.

Alături de Combinat, producția artistică era susținută în cadrul Uniunii prin mijloace complementare: împrumuturile în bani disponibile pentru artiști, rețeaua comercială a Fondului Plastic<sup>4</sup> și sistemul de achiziții publice. Bugetul instituției se constituia în special

<sup>1</sup> Am în vedere în special studii care au fost publicate până acum sau sunt în curs de publicare: Sven Spieker, Miklos Onucsan between Appropriation and Inappropriation, manuscris în curs de publicare; Adrian Guță, Generația 80 în artele vizuale, Editura Paralela 45, București, 2008; Galeria Apollo din București și "Fenomenul Sibiu '86". Ipostaze ale dimensiunii alternative în arta și viața artistică românească din perioada 1968-1989, în Cadre (in)vizibile. Retorici și practici expoziționale în România în perioada 1965 – 1989, editor Cristian Nae, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2016; László Ujvárossy, Arta experimentală în anii optzeci la Oradea, Idea Design & Print, Cluj, 2012; Mădălina Brașoveanu, Spații de socializare și intervenții artistice în Cenaclul Tineretului din Oradea: câteva cazuri, mărturii și documente din primii ani, în Arta în România între anii 1945 – 2000. O analiză din perspectiva prezentului, coord. Anca Oroveanu, Călin Dan, Josif Király, NEC, Editura UARTE și MNAC, București, 2016 și Dimensiunea alternativă a expozițiilor: Dialog, 1981, Oradea, Program expozițional 1981 al grupării MAMÚ din Târgu-Mureș și Medium, 1981, Sfântu Gheorghe, în Cadre (in) vizibile. Retorici și practici expoziționale în România în perioada 1965 – 1989, coord. Cristian Nae, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2016.

<sup>2</sup> Înființată prin decretul 226/1950, din 25 decembrie 1950, Uniunea preia întreg patrimoniul fostei structuri de organizare profesională a artiștilor plastici, Sindicatul Artelor Frumoase, care este dizolvat prin același act normativ. Vezi: <http://uap.ro/istoric/>, activ în septembrie 2016.

<sup>3</sup> Înființat în 1952, Combinatul Fondului Plastic era unitatea economică ce urma să aducă venituri membrilor Uniunii Artiștilor Plastici, prin atelierelor sale de producție apte să realizeze lucrări după prototipurile artiștilor, într-o mare varietate de tehnici (de la turnătorie metal, până la sticlă, ceramică sau textile, etc.). Începând cu 1972, CFP se mută într-o clădire proprie, special construită în București din fondurile U.A.P., și își diversifică activitatea prin producerea de culori pentru pictură. Vezi: <http://uap.ro/combinatul-fondului-plastic/>, activ în septembrie 2016.

<sup>4</sup> Fondul Plastic a fost înființat în 1949, având încă de la început un statut de instituție prestatoare de servicii în beneficiul public, îndeosebi producția de materiale vizuale, publicitare, de propagandă, ori busturi, decorații și cadouri oficiale necesare Partidului. Prin Fondul Plastic se desfășura activitatea comercială a Uniunii – vânzarea de lucrări de artă și obiecte artizanale. Membri ai Fondului Plastic puteau deveni toți producătorii de astfel de obiecte care le valorificau frecvent prin intermediul acestuia, artiști profesioniști sau amatori, colaborarea nefiind condiționată de apartenența la Uniune. Prin punerea în vânzare a acestor produse în propriile galerii și spații comerciale, Fondul Plastic percepea un anume comision din comercializarea lor, profit care era transferat în folosul Uniunii, *ibidem*.

din cotizațiile tuturor membrilor ei, la care se adăugau cotele procentuale care erau reținute de Uniune din lucrările care erau vândute prin intermediul galeriilor proprii sau din proiectele și producțiile artistice care erau contractate prin intermediul Uniunii – de către stat sau de către alte instituții –, precum și din profitul pe care îl realiza Combinatul Fondului Plastic. Din acest buget, Uniunea crease și un fond de împrumut destinat artiștilor, pe care îl putea accesa oricare membru titular al organizației. Încă din anii '80, dar mai ales în decursul deceniului următor, existau datorii foarte mari ale unor artiști către Uniune, datorii cumulate din împrumuturi de creație repetate și care nu fuseseră returnate, ceea ce a contribuit la destabilizarea regimului financiar al instituției.<sup>5</sup> Acest fond de împrumut funcționa în special în cadrul celei mai mari dintre filialele Uniunii, aceea din București, nu și în filialele mai mici din județe.<sup>6</sup> Rețeaua comercială a Fondului Plastic era constituită din magazine de desfacere a produselor Combinatului Fondului Plastic – vopsele, pensule, pânze, și alte materiale și instrumente necesare muncii de atelier – și din galerii comerciale prin care se comercializau atât lucrări de artă, cât și obiecte decorative sau vestimentare produse de artiștii profesioniști (membri ai Uniunii) sau de amatori. În general, lucrările de artă care se comercializau cu un succes menționabil erau fie unele care păstrau o abordare tradițională a genurilor artistice, fie unele de o calitate artistică îndoielnică, ceea ce făcea ca artiștii care lucrau cu genuri noi ale artelor vizuale și se înscriau ca preocupări și realizări pe linia unei avangarde (așa cum s-a configurat ea pe scena locală), să nu intre în această dimensiune comercială reprezentată de galeriile Fondului Plastic.

Sistemul de achiziții publice a funcționat pe plan local și pe plan național până spre mijlocul anilor '80. De obicei, se achiziționau lucrări o dată sau de două ori pe an, cu ocazia expozițiilor județene sau a unor expoziții personale. În Oradea, Comitetul de Cultură și Educație Socialistă a cumpărat lucrări în mai multe etape, inclusiv de la artiștii tineri, printre care mă număram, câteva dintre dosarele acestor achiziții publice păstrându-se în Arhivele Naționale Bihor.<sup>7</sup> Meritul deosebit pentru includerea tinerilor între prioritățile achizițiilor de artă pe plan local l-a avut conducerea de atunci a filialei Uniunii, în special președintele ei, pictorul Coriolan Hora, care a avut un rol protector pentru tânăra generație de artiști care se stabileau la Oradea în acea perioadă, prin repartii guvernamentale. După a doua jumătate a anilor '80, nu au mai existat fonduri de achiziții publice. Lucrările pe care le cumpăra statul pe plan local ajungeau de cele mai multe ori în posesia Muzeului Țării Crișurilor din Oradea, dar și la întreprinderi ori alte instituții din oraș sau județ. Nu existau criterii clare pe baza cărora erau alese lucrările cumpărate, ci funcționa un mecanism de împăciuire potrivit căruia exista o anumită atenție ca fiecare artist să fie cumpărat cel puțin o dată pe an. Prețurile cu care se achiziționau lucrările erau calibrate în jurul salariului mediu de la vremea respectivă și după o ierarhie a genurilor artistice care domina întreaga organizare și producție a breslei: cele mai bine cotate genuri erau pictura, artele monumentale și sculptura, fiind urmate descrescător de ceramică, arte textile, sticlă și grafică.

În acest context al organizării instituționale a breslei, situarea unui artist tânăr, proaspăt absolvent, repartizat la Oradea și dornic de a-și construi o carieră artistică, de a intra în Uniune și de a profesa, era o situație subînțeleasă, dar marginală. Anii '80 ne-au adus, pe toți artiștii generației mele, într-o postură nu tocmai prielnică în relație cu noile impuneri politice asupra Uniunii. Eram proaspăt absolvent al Institutului de Arte Plastice și Decorative „Ion Andreescu” din Cluj, iar intrarea în Uniune era nu doar o

<sup>5</sup> În a doua jumătate a anilor '90, când am deținut funcția de președinte a filialei locale a U.A.P., participam în mod regulat la ședințele naționale ale Uniunii de la București, context în care, printre alte probleme care se discutau, era recurentă cea referitoare la aceste datorii ale artiștilor către fondul de împrumut pentru creație al Uniunii.

<sup>6</sup> În decursul anilor '80, filiala din București a U.A.P. număra jumătate din numărul total al membrilor la nivel de țară, instituindu-se, astfel, ca cea mai mare și mai puternică filială și principala care beneficia de resursele materiale și de producție pe care le asigura instituția.

<sup>7</sup> Arhivele Naționale, Direcția Județeană Bihor, Fond Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Bihor, „Achiziții lucrări de artă plastică”, dosar nr. 146/1979-1980, „Achiziții lucrări de artă plastică”, dosar nr. 152/1980, „Achiziții lucrări de artă plastică”, dosar nr. 178/1981-1982. Vezi: Mădălina Brașoveanu, Spații de socializare și intervenții artistice în Cenaclul Tineretului din Oradea: câteva cazuri, mărturii și documente din primii ani, *op. cit.*

ambiiție ci, de fapt, singurul bastion de cucerit de către un tînăr aspirant la un așa-zis destin artistic. Ca proaspăt absolvent, ajungeai la locul repartiției guvernamentale (care în cazul meu a fost Oradea), unde constatai ceea ce, de fapt, chiar știai, și anume că miza era continuarea postuniversitară a unui traseu care ducea la intrarea în Uniune, cât mai multe expoziții pentru a ajunge să intri în Uniune. Era clar că Uniunea, intrarea în Uniune din Cenaclul Tineretului – în care intrai *sine qua non* ca absolvent – a fost o miză, a fost confirmarea faptului că ești și corespunzi unor criterii care erau, în multe sensuri, criterii valorice, că ești artist și că îți este recunoscut acest statut. La admiterea în Uniune am ajuns relativ repede, după câteva participări la expoziții județene locale și la una sau două expoziții republicane, de la București. Mai întîi eram admiși ca membri stagiați, statut în care rămâneam câțiva ani, după care urma definitivatul – o nouă prezentare în fața comisiei naționale, care îți evalua mapa de lucrări și numărul de expoziții din ultimii ani și care îți acorda, dacă îl meritai, statutul de membru titular. La începutul anilor 80, rezultatul acestei admiteri de titularizare a întîrziat, nu doar pentru mine, ci pentru mulți artiști din generația mea, din motive politice. A trebuit să vină 1989, cînd, împreună cu mulți alții, am fost validați retroactiv ca membri. Altfel spus, înainte de 1989, practic, nici eu și nici colegii de Atelier 35 din Oradea nu am fost membri ai U.A.P.. Nu am corespuns politic, asta se zvonea, pentru că nu se comunica nimic clar și transparent. Nu am fost membru de partid, dar nici nu mă osteneam să devin corespunzător, nu vedeam nicio legătură între îndeletnicirile așa-zis artistice și reușita artistică ce ar trebui conjugată cu o apartenență politică care s-o valideze. Nu doar eu am fost marginal, am fost așa cu toții, toată generația, din toată țara, inclusiv artiștii din București – excluzându-i, din acest plural pe aceia care omagiau în arta lor Partidul și conducătorii. Eram chiar mîndru, probabil ca mulți alți colegi, că trecusem de comisia de evaluare a U.A.P. și doar aspectul politic nu corespundea, pentru că acceptarea în Uniune fusese condiționată de partid. Eșecul de a nu intra în Uniune a devenit, astfel, un motiv de mîndrie provocată de faptul că nu făceam parte din sistemul P.C.R., motiv pentru care nici nu a fost trăit ca un eșec, pentru că nu doream să fiu un portdrapel și nu mă interesau sarcinile la vîrf ale Uniunii, ci doream să fiu artist și să-mi fac treaba, iar Uniunea era girantul acestui statut, legitimatorul lui, oferind în plus o oarecare infrastructură: atelier, spații de expunere, „context”. După acei primi ani plini de avînt și naivitate, am realizat cu toții că situația era mai complicată – nu am fost primiți în Uniune din cauza Partidului, dar necorespunderea politică încă nu te condiționa ca artist, pentru că, prin Atelier 35<sup>8</sup>, aveam acces la a expune și, de la un moment dat, chiar la un atelier. Puteam să ne vedem de treabă fără nicio constrîngere, înafara aceleia de a te ține departe de subiecte și teme ce puteau fi detectate ca avînd un conținut care să lezeze sfera politicului. Desigur că, dintr-o astfel de situație, nu puteai primi premii, nu deveneai „artist al poporului” și nu te puteai aștepta să fii felicitat de „organele de cultură”, dar printre colegii artiști din Uniune se stabiliseră o serie de ierarhii nescrise, o serie de cotări reciproce, care reglementau într-un anume mod natural dinamica expozițiilor de Atelier 35, pe plan local. Pe lângă expozițiile „noastre”, ale Atelierului 35, exista calendarul marilor expoziții anuale: județenele de primăvară și de toamnă la nivel local – sub titulatura de „saloane” – și marile „republicane” de la București, unde însemna mare lucru dacă ajungeai fără să te dedai la compromisuri în practica artistică. Cei mai mulți dintre artiști erau angajați în diferite roluri mai mult sau mai puțin „creative”, în fel de fel de întreprinderi, în învățămînt ori instituții de cultură, dar exista și opțiunea artistului

<sup>8</sup> Atelierele 35 au fost înființate în 1978, potrivit „Regulamentului privind organizarea și funcționarea „Atelier 35” din cadrul uniunii artiștilor Plastici”, în Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu, Alina Popescu, Caterina Preda, Cristina Stoenescu, Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă, Editura Universității din București, 2016, pp. 284-285.

Atelier 35 se înființa în toate capitalele de județe ale țării, fiind forma de organizare instituțională pentru tinerii artiști cu vârsta de până la 35 de ani. Înainte de Atelier 35, aceștia făceau parte din Cenaclul de tineret al Uniunii, o formă prin care nu li se putea asigura artiștilor tineri ateliere de creație sau alte drepturi în cadrul Uniunii. Responsabila la nivel național cu organizarea Ateliereleor 35 a fost Ana Lupaș, pe atunci președintă a filialei U.A.P. Cluj-Bistrița. Totuși, atât în Oradea, cât și în alte centre ale țării, Cenaclul de tineret a devenit Atelier 35 abia începînd cu 1983-1984.

liber-profesionist, ca membru de Uniune, una la care apelau mulți dintre cei care vindeau prin Fondul Plastic într-un flux suficient de consistent cât să poată trăi din asta. Și nu doar că artistul avea un statut profesional și social garantat de Uniune, dar avea și garanția unei pensii ca membru al Uniunii. Producția de artă era, în acest fel, bine ancorată și pe baza acestei ancorări s-a constituit o categorie densă de "artiști cu statut", care erau extrem de dependenți de această scenografie a producției de artă. După 1989, când toată această structură s-a clătinat din temelii, mulți au încetat să mai activeze ca artiști tocmai din cauza acestei dependențe de sistemul producției instituționalizate. Pentru artiștii "din provincie", categorie din care făcea parte filiala locală a Uniunii, modificările care au intervenit în structura economică centrală a organizației nu au avut un impact direct, nefiind printre artiștii locali unii care să fi depins de acel sistem de producție.

### **Cenzura și "arta oficială"**

În perioada sa de dinainte de 1989, U.A.P. este considerată ca fiind instituția care reprezenta instrumentul de control al regimului politic asupra artei și producției vizuale locale. Este cert că sistemul de organizare al Uniunii era unul prin care putea fi manifestat fără dificultăți acest control, dar nu cred că U.A.P. a fost un instrument de control într-o măsură mai mare decât erau Institutul Andreescu din Cluj sau celelalte institute de artă din țară. Cum a funcționat punctual, la nivel local, controlul partidului care se afla la cârma statului? Partidul era peste tot și, pesemne, controlul era peste tot, în Institut era la fel, după Institut era la fel, dar, în același timp, nu era nicăieri. Nu te izbeai de el și el nu te sufoca într-o manieră detectabilă, chiar dacă, pentru unii dintre colegii mei, controlul Partidului pare să fi fost mult prezent decât l-am simțit pe atunci.<sup>9</sup> Cenzura funcționa, desigur, chiar dacă instituția cenzurii fusese desființată în a doua jumătate a anilor 70. După desființarea ei instituțională, cenzura nu a dispărut, ci s-a multiplicat și, în anumite sensuri, s-a diversificat, implicând auto-controlul și auto-cenzura, dar la propriu, pe scena culturală locală din Oradea, cenzura era reprezentată în principal de conducerea Comitetului de Cultură și Educație Socialistă. Unul dintre cele mai grăitoare exemple pe care le cunosc ale modului în care cenzura funcționa în relație cu oferta noastră expozițională se leagă de o expoziție a filialei, în al cărui juriu de validare eram și eu membru, împreună cu alți colegi, ca reprezentanți din partea uniunii. Procesul de cenzură era oficiat de președintele Comitetului de Cultură și Educație Socialistă, tovarășul Suci, care a venit la Uniune împreună cu adjunctul său, tovarășul Borcea, și am început jurizarea. Lucrările propuse pentru acea expoziție erau în mare parte picturi, dar nu numai. Reprezentanții Comitetului au avut mici obiecții în legătură cu o pictură nonfigurativă, deoarece lucrarea părea „să fie pusă invers”, „cerul” fiind verde și „pământul” albastru, dar, cu mici pledoarii teoretice din partea juriului Uniunii, care evidențiau creativitatea lucrării, aceasta a fost acceptată pentru expoziție. Problema cea mai mare a devenit o altă lucrare, o fotografie a unui nud feminin – fără să îmi amintesc cu exactitate în ce fel apărea nuditatea, era, oricum, o imagine decentă. Prima reacție a tovarășului Suci față de acea fotografie a fost: „nu, asta nu, asta-i prea de tot!” După un timp de gândire, în care se vedea străduința de a delibera, a revenit și chiar și-a prezentat cu glas tare judecata admiterii: „nud, da... deci, vine consumatorul de artă, muncitorul, vine, se uită, se excită, merge acasă, începe procreerea, crește natalitatea, iar asta este tocmai printre sarcinile trasate de Partidul Comunist Român, încurajarea creșterii natalității. Da, da, admitem, tovarăși, intră și fotografia nud în expoziție!” Era vorba, în general, despre un control, despre o cenzură, din partea unor oameni care, de fapt, nu înțelegeau ce e cu arta, ce înseamnă ea, care îi sunt mecanismele și dezideratele. Ei nu ne cenzurau pe noi, ci, mai degrabă, își creau motive justificative pentru atunci când erau luați, la rândul lor, la răspundere, ca responsabili cu activitatea culturală locală. Iar acele criterii de cenzură, dacă erau, veneau din postura unor păreri pur subiective de tipul „îmi place” sau „nu-mi place”, dar de cele

<sup>9</sup> Am avut această discuție și cu László Ujvárossy, parțial publicată în volumul *Arta experimentală în anii optzeci la Oradea*, op. cit., pp. 103-111. Artistul acordă o mare greutate, în interpretarea lui, relației cu registrul politicului în activitatea noastră expozițională din anii '80, o opinie pe care eu nu o împărtășesc la aceeași amploare.

mai multe ori erau depășite și acestea. Acest tip de „control”, așa cum este rostit, de cele mai multe ori, din prisma prezentului, a devenit o temă hiperbolizată. Iar asta chiar dacă o dată, o expoziție de-a noastră, organizată de Cenaclul Tineretului, expoziția *Dialog* din 1981, a fost, într-un fel, „marginalizată” în sens propriu, fără să fi fost altfel cenzurată. Era o expoziție plină de lucrări surprinzătoare, ca îndrăzneală și noutate a limbajelor folosite, chiar și pentru noi înșine, nu numai pentru organele de control exterioare, într-atât încât ni s-a părut foarte corectă directiva conducerii Comitetului de Cultură de a n-o prezenta în galeria mare de artă, de pe strada pietonală, ci de a o deschide altundeva, într-un loc neconvențional. Expoziția a fost mutată în sala de ședințe a U.A.P., la etajul întâi al clădirii Bazarului, iar noi nu am considerat că, fiind mutată în acest spațiu, expoziția ar fi avut de suferit ori ar fi fost un eșec. Un loc neconvențional, cu lucrări neconvenționale – un raționament extrem de folosit și în prezent. Așadar, totul se orânduia după un scenariu nu neapărat alarmant al cenzurii în termeni tari, al controlului exercitat de stat. Toate acestea, implicit și involuntar, serveau propagandei partidului.

Una dintre cele mai largi și mai neclare categorii despre care se discută atunci când vine vorba despre scena artistică românească de dinaintea de 1989 este cea a „artei oficiale”, o artă care cuprindea arta omagială, dar nu se putea reduce la ea. O artă mimetică, manieristă, de la un moment dat cu mult peisaj, teme și titluri redundante, ilustrative, reluarea și tatonarea, până la epuizarea privitorului, a curentelor modernității – se expuneau „cubisme”, „impresionisme”, chiar „expresionisme”, pastişate fără vreo urmă de interes asupra problematicilor prin care acele curente se legitimaseră, practicate pur și simplu ca un mimetism formal. Un alt păcat al multor practicieni (și care a împovărat acea artă) era „stilul” personal: cei mai mulți își găseau un „stil” și, odată ajunși acolo, continuau să-l reproducă în tot ce făceau după, un auto-manierism. Împreună, toate acestea defineau un peisaj artistic anost și din această cauză cam toate expozițiile arătau la fel. Probabil că aici poate fi identificat acel stil „U.A.P.-ist” la care ne referim astăzi, în termeni stilistici, însă nu doar această categorie era „artă oficială”, ci mult mai mult decât atât. Artă oficială cuprindea tot ceea ce nu prindea o formă coerentă, ca demers artistic și ca materializare vizuală, pentru că, cu cât mai puțin prindea o formă coerentă, cu atât era mai aptă de a fi „umplută” cu ideologie. Pe de altă parte însă, este la fel de adevărat că aproape tot ceea ce se expunea, indiferent de natura exponatului, de coerența sau de conținutul lui, era oarecum „tradus” și în termenii ideologiei – treabă pe care o făceau, probabil, corifeii locali pe probleme culturale. Probabil că „arta oficială” este tocmai acea categorie care s-a format pe și între cele două sensuri de circulație a informației: dinspre Centru (și Partid) veneau către supervizorii culturali locali sarcinile trasate, iar de la supervizorii culturali mergeau spre Centru (și Partid) rapoartele care arătau cât de bine s-au materializat în activitatea culturală locală Înaltele Deziderate, indiferent, chiar, de care fusese acea activitate locală. Pe acest traseu de du-te-vino și între cele două sensuri ale traseului s-a configurat „arta oficială” și probabil că, în acea economie culturală locală, inclusiv o expoziție cum fusese „marginalizată” *Dialog* din 1981, sau celelalte expoziții importante din activitatea Atelierului 35 Oradea, fuseseră asimilate realizărilor Înaltelor Deziderate ale Partidului. Totul ținea de oameni, ei mediau lucrurile și, dacă aveai „cenzori buni” sau mai degajați, mai înțelegători – așa cum cred că am avut noi, în Oradea – puteai să expui fără compromisuri artistice și fiind, probabil, raportat la centru ca o realizare a directivelor Partidului. Tot la fel cum puteai să nu faci nimic provocator sub nicio formă și să fii hărțuit, cum s-a întâmplat în multe locuri.

### **Expozițiile și conturarea colectivității artistice a Atelierului 35 Oradea**

În contextul „esteticilor” foarte variate și în mare parte confuze care dominau peisajul expozițiilor locale, activitatea Atelierului 35 a configurat o tipologie nouă de expoziții, într-o oarecare măsură mult mai încheiate. O expoziție județeană prezenta, în general, un anume fel de „amalgam” de lucrări, foarte diferite ca factură și stil, și care, după o anume exigență profesională, nu ar fi putut sta în aceeași expoziție. Existau jurii ale județenilor, desigur, dar monitorizarea coerenței estetice sau eventuale intervenții proto-curatoriale

nu erau în atribuțiile juriului. În multe sensuri, dacă noi am reușit să configurăm ceva diferit cu expozițiile Atelierului 35 în Oradea tocmai asta a fost, într-o anumită măsură: am configurat contexte expoziționale de grup care se axau pe genuri noi ale artei, pe teme și abordări inedite, și care se prezentau publicului în moduri mult mai încheiate, mult mai coerente. Care, cel puțin, își găseau o justificare pentru a ocupa împreună și în același timp un spațiu expozițional. Din aceste contexte mulți dintre membrii locali ai Atelierului sau Uniunii se auto-excludeau, considerau că nu se potrivesc acolo și nu participau la acele expoziții. Acest mecanism natural de selecție nu a fost rezultatul unei strategii premeditate, ci este o constatare retrospectivă. Cu toate acestea, și expozițiile importante ale Atelier 35 prezentau o mare diversitate, nu erau cu totul unitare, pentru că și sub forma unui grup restrâns de artiști, eram foarte diferiți ca orientări și ca preocupări, doar că "amalgamul" pe care noi îl prezentam era unul mult mai interesant.

Interacțiunea și dezbaterile din cadrul Cenaclului / Atelierului 35 nu erau foarte frecvente și nici deosebit de consistente: în ședințe ne întâlneam săptămânal, pentru discutarea problemelor administrative, însă multe discuții "despre artă" nu erau între noi, ci exista o oarecare economie a comunicării. Marile ocazii de întâlnire erau, de fapt, expozițiile – nici nu atât expozițiile, cât aranjarea lor. Ne adunam la galerie, fiecare cu lucrările sale, și atunci erau momentele când ajungeai să-i cunoști pe ceilalți. Multe opinii nu se împărtășeau nici atunci, poate că din precauție, din discreție sau din lipsa exercițiului dialogului. Expozițiile erau destul de dese, cu o frecvență de două-trei săptămâni, iar cu acele ocazii interacționam și ne evaluam reciproc lucrările. În afara acestor expoziții nu prea știam unii de alții, nu prea știam cine cu ce se ocupă, vizite de atelier existau mai ales între prieteni. În ziua de după expoziție fiecare se ducea la locul lui de muncă și ne revedeam, în număr mai mare, la următoarea expoziție.

Cu toate acestea, o anume delimitare față de practicile prea tocite, față de cărările bătucite, se făcea conștient, exista o premeditare în toate acele demersuri. Însă era o conștientă, o premeditare mai degrabă dezinformată în ce privește arta țărilor vecine sau a Occidentului, care cu greu ar fi putut duce la o "sincronizare" culturală. Retrospectiv am realizat că această temă a sincronizării era chiar o problemă ce trebuia ocolită, pentru că înainte să fii preocupat de a te sincroniza cu Vestul era de dorit să ajungi întâi să îți identifice o identitate proprie, interioară, înainte de tentativa de a asuma o identitate exterioară. Pe de altă parte, chiar dacă ar fi existat, în cultivarea noilor limbaje vizuale care a fost atât de frecventă în activitatea Atelierului 35 orădean, o "tendență" premeditată de sincronizare cu alte spații culturale, uitându-ne acum înapoi putem concluziona că ceea ce s-a născut nu a fost atât o cultură-sincron, ci o cultură vizuală care păstrează specificul socio-politic și cultural al locului. În același timp, oricât de vie ar fi fost la unii dintre artiști dorința de informație de import, aviditatea de a afla ce se face în artă dincolo de granițe, cred că a existat la fel de viu un orgoliu al originalității care puneă din capul locului o serie de bariere de receptivitate. La fel cum cred că existau și alte bariere de receptivitate mult mai obiective, pe de o parte datorită unui acces sporadic și neconsecvent la informare – care bloca posibilitatea înțelegerii unui ansamblu cultural – și, pe de altă parte, pentru că separarea era atât de mare și izolarea atât de acută, încât nu puteai avea acces la detaliile și nuanțele aceluși ansamblu, care însemna o cultură străină. Și, poate mai mult ca orice, nu era nici o miză să fii sincronizat cu un spațiu cultural inaccesibil. Despre Duchamp, despre instalație, chiar despre conceptualism scria și revista *Arta*, și în anii '80, toate acestea reprezentau o categorie de informație care, chiar dacă apărea trunchiată, era deschisă tuturor. Ca artist, dacă știai despre toate acestea, știai în ce direcții s-a deschis arta și îți rămânea doar să cauți cum să faci ca să te duci tu singur în acea direcție. În linii mari, cred că aici se pot situa ambițiile de "sincronizare" la care puteam avea noi acces în acea perioadă.

Pe tot parcursul anilor '80, artiștii din Atelier 35 eram doar "tineretul", "echipa de juniori" a filialei locale a Uniunii, care funcționam pe lângă seniori. Aceștia au fost prietenoși și înțelegători, ne-au creat un context foarte pașnic. Ei erau cei care administrau Uniunea, iar lucrurile s-au stricat când am ajuns s-o facem noi din numeroase motive.

### Subrezirea aparatului instituțional în anii '90

Răsturnarea de regim din 1989 și tot ce a urmat imediat după au fost momentele unei re-iluzionări, o re-iluzionare în ce privește viitorul și șansele lui prin prisma practicii artistice. Cu toții deveniserăm retroactiv membri titulari ai Uniunii și era momentul unui nou început, prin prisma acelei iluzii. A fost o nouă iluzie care s-a destrămat foarte repede însă, mult mai repede decât greutatea mării euforii din care s-a alimentat. Ne-am ales cu o stare aerisită, cu o formă de libertate, dar fără instrucțiuni de utilizare. În ce privește activitatea artistică și expozițională, totul continua să se întâmple prin intermediul Uniunii și pe baza acelorași reguli ca până atunci, pentru că nu se născuse în ianuarie 1990 o scenă artistică independentă. Prin Uniune se organizau expoziții peste hotare, prin Uniune veneau în vizite de lucru curatori și critici, tot prin Uniune ajungeau *call*-urile Soros, care anunțau concursurile deschise pentru finanțare de proiecte artistice. Aparent lucrurile continuau să funcționeze: după 1989 am preluat noi, "tinerii", conducerea Uniunii – primul președinte din anii '90 a fost Dorel Găină, apoi am fost ales eu, iar după mine și încheind deceniul, a fost ales Ioan Augustin Pop. A existat elan și dorință de a continua, dar începuse, deja, naufragierea, impulsionată atât de contextul social și administrativ exterior Uniunii, dar și de neajunsuri interne: făceam eforturi foarte mari pentru a ne păstra spațiile, sub presiuni de diferite facturi, politice și ale mediului de afaceri, pe de o parte; pe de altă parte scădea tot mai mult apetența breslei de a expune, în timp ce ne loveam tot mai mult de lipsa fondurilor. Era o situație complicată, cu multe de ce?-uri. Cred că, înainte de toate, nu știam ce să facem cu libertatea, cum să o administrăm, eram foarte leneviți în obișnuința de a fi organizați – ce expoziții se fac, când, unde și cum se organizează –, așa încât nu eram capabili să ne organizăm singuri. Uniunea locală, în componența ei cea mai menționabilă, s-a împrăștiat în toate direcțiile, geografice și profesionale, pe motive care țineau fie de afirmarea individuală, fie de găsirea mijloacelor de trai, fie de o combinație a celor două în proporții variabile. Mulți dintre colegi au devenit universitari, unii fără să mai practice artă, alții s-au reorientat profesional în alte moduri, unii au făcut ambele. Au rămas, treptat, baricadele goale, "veteranii" locali fiind tot mai dezinteresați și mai nemotivați, ori prea interesați și prea motivați de alte preocupări, într-un context socio-politic schimbat, în care statutul de artist garantat de Uniune rămăsese același, dar valoarea simbolică a lui nu era încă una bine determinată între criteriile valabile pentru noul context. Treptat, statutul de artist a început să se diminueze, să se devalorizeze, până când aproape că era echivalat cu un tolerat social. Cu siguranță că el nu a valorat, în mod obiectiv, cu nimic mai mult în perioada fostului regim, însă atunci sistemul se străduia să salveze aparențele, să se prefacă că suntem utili pentru societatea multilateral dezvoltată.<sup>10</sup> În anii '90, pe măsură ce ne străduiam să învățăm elementele de bază ale supraviețuirii, ca artiști, într-un nou sistem, șubred și iluzoriu, învățam totodată reperele unei noi marginalități.

Printre măsurile de restructurare pe care le-am luat, prin decizia noastră, a foștilor Atelier 35 o dată ce am ajuns să conducem filiala locală a Uniunii, a fost separarea galeriilor pe "profiluri", desemnând una dintre galerii pentru "artă contemporană" – un spațiu mic, dar lipsit de taraba de comerț a Fondului Plastic și rezervată exclusiv artiștilor profesioniști. Cu toții am susținut cu entuziasm ideea, dar după înființare nu s-au mai făcut expoziții în ea...

Simultan cu această desfășurare a lucrurilor, se declanșase o și mai mare lărgire a admișiilor de noi membri în Uniune, una în care criteriile calitative nu erau în prim-plan. De la nivel local se trimiteau propunerile pentru admitere la București, fără să se facă o selecție a lor (și, din cauza absenței unor reglementări precise, fără să se poată face una), dar cu mare încredere în exigența comisiei naționale de la București. La rîndul ei, comisia din București admitea totul, nediferențiat, pentru că propunerile veneau din partea filialelor. Astfel, rîndurile membrilor Uniunii au fost tot mai îngroșate de toți absolvenții școlilor superioare de artă; și erau tot mai mulți absolvenți, pentru că erau tot mai multe școli

<sup>10</sup> Foarte grăitoare este în acest sens o statistică realizată de Comitetul de Cultură și Educație Socialistă Bihor despre aspirațiile culturale ale populației, unde artele vizuale se plasau pe ultimul loc. Vezi: Arhivele Naționale. Direcția Județeană Bihor, fond Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Bihor, „Material privind cercetarea socio-culturală”, dosar nr. 139/1978, *apud*. Mădălina Brașoveanu, *op. cit.*



superioare de artă care își suplimentau de la an la an cifra de școlarizare – un mecanism care, în termeni economici, se numește inflație, într-o organizare a Uniunii în care structura organizației de tineret, Atelierul 35, nu mai exista și nici un mecanism funcțional de filtrare calitativă a ceea ce ajungea să dobândească un statut profesional recunoscut. Desigur, în noile condiții ale anilor '90, nu se mai vorbea despre "artă oficială" și nu mai exista regimul politic care să poarte întreaga vină a promovării unei culturi vizuale îndoielnice; sistemul unional și-a dizolvat singur credibilitatea, în plin elan în care se străduia să își consolideze statutul – acceptând tot mai mulți membri pentru a dobândi o greutate în noile condiții socio-politice cel puțin prin criteriul numeric, a lăsat la o parte criteriul valoric. Dacă toate diferențele, de toate naturile, încep să fie negociate în cadrul artei și cu referire la ea, nu mai vorbim după scurt timp despre artă, ci despre numeroase îndeletniciri meșteșugărești. În acest sens, în cadrul vieții și producției artistice a Uniunii, arta devenise în sine negociată pînă la atrofiere, pînă la dispariție – și nu negociată în sensul lărgirii granițelor ei, cum a făcut neo-avangarda occidentală, ci în sensul calității. Astfel, arta nu a ajuns să contribuie la o cultură a democrației, o dată cu anii '90, ci a fost lăsată la margine și este în cea mai mare măsură și acum, în cuprinsul societății.

O altă problemă care se cronicizase a fost pierderea treptată a sediului Uniunii – fosta sală de ședințe în care fuseserăm exilați cu expoziția *Dialog* – și a spațiilor de expunere, a tuturor fostelor galerii. Probabil că acest declin administrativ local a fost posibil și pe fondul nesoluționării unor aspecte ce țineau de statutul artistului și statutul Uniunii, în legătură cu care, la Uniunea din București, s-au ținut nenumărate ședințe interminabile încă din anii 1990, fără să se ajungă la nicio concluzie aplicabilă.

Ca urmare a tuturor acestor factori, s-a produs o treptată degradare a contextului instituțional local, sub toate aspectele, pînă cînd s-a dizolvat cu totul acea activitate artistică a Uniunii din Oradea care devenise relevantă la nivel național și chiar internațional, în anii anteriori, prin câteva nume de artiști. Iar faptul că noi, foștii membri ai Atelier 35 din Oradea, suntem aproape absenți din activitatea artistică de pe plan local, este o situație pentru care suntem în mare măsură responsabili și purtăm o vină.

### **Statutul de membru al U.A.P. ca artist dependent de stat**

Între numeroasele studii și cercetări despre arta din ultimele decenii ale comunismului care au fost întreprinse în anii recenți, problema relației dintre artiști și statul totalitar este una recurentă și greu de gestionat, datorită dificultăților de a stabili categorii clare și judicioase față de realitățile acelor timpuri. Una dintre aceste cercetări pune problema unei transformări a "artistului de stat" în "artistul dependent de stat" în perioada 1950 – 2000, cu un studiu despre Uniunea Artiștilor Plastici din România, filiala București.<sup>11</sup> În înțelesul pe care îl dă Miklós Haraszti sintagmei "artistului de stat"<sup>12</sup>, această categorie era unică și ubicuă în condițiile sociale și profesionale în timpul regimurilor socialiste est-europene, incluzându-i nediferențiat pe toți producătorii de cultură, indiferent de caracterul producțiilor lor sau de convingerile lor politice, prin însăși puterea acaparatoare a mecanismelor și instituțiilor care organizau sfera culturală. Dependenta de stat și de logica de producție a Uniunii era, însă, un factor valabil pentru o categorie restrânsă de artiști care lucrau deschis și explicit în favoarea regimului, beneficiind de toate privilegiile pe care acesta și instituția le ofereau. Situația și dinamica filialelor locale ale Uniunii era însă alta, departe de centrul puterii ca și de resursele centrale ale organizației de breaslă, fiind gestionate nu doar la o scară mai mică, ci, în cele mai multe sensuri, după o cu totul altă logică de producție. Disoluția treptată a instituției pe plan local – prin pierderea spațiilor pe care le administra și prin diminuarea treptată a activității expoziționale din partea unui nucleu de artiști relevanți pentru scena anilor '80 – nu s-a datorat "dependenței de stat" a artiștilor, chiar dacă ei erau membri titulari ai Uniunii. Ea s-a datorat modificării unor factori

<sup>11</sup> Mă refer la proiectul de cercetare condus de Caterina Preda, Facultatea de Științe Politice, Universitatea din București: De la "artistul de stat" la artistul dependent de stat: Uniunea Artiștilor Plastici (din România) (1950-2010) – filiala București, pentru detalii vezi: <https://sites.google.com/a/fspub.unibuc.ro/cpes/home/proiecte/uap>

<sup>12</sup> Miklós Haraszti, *A Cenzura Esztétikája*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1991, pp. 119-126.

economici și sociali care au afectat societatea în general, și nu doar segmentul artistic. Din această perspectivă, pentru o înțelegere a transformărilor pe care organizația Uniunii Artiștilor Plastici le-a înregistrat de-a lungul istoriei sale recente, este fundamentală atât o disociere între raportul dintre filiala centrală și cele locale (marginale), a diferențelor care interveneau, astfel, în funcționarea lor, cât și a diferențelor dintre adevărul documentelor oficiale care reglementau organizarea instituției și adevărul modului real în care era ea administrată.