

Câteva reflecții privind evoluția artelor plastice în primul deceniu comunist, 1945-1953

Cristian Vasile

Interesul cercetătorilor perioadei comuniste pentru studierea evoluțiilor din artele plastice a fost mai scăzut, în principal din cauza faptului că atenția s-a concentrat asupra raporturilor dintre scriitori și puterea politică, un subiect – cel puțin în aparență – mult mai tentant. În plus, accesul limitat la documentele epocii – mai ales la sursele care surprindeau relația artiștilor cu aparatul ideologic – a descurajat studiile privitoare la istoria artelor plastice sub regimul comunist. Cu toate acestea, Magda Cârneli a publicat în anul 2000 o lucrare deosebit de importantă, o viziune sintetică asupra artelor plastice dintr-o perspectivă ce își propune să îmbine istoria artei cu politologia și sociologia¹. Premisa de la care pornește Magda Cârneli în analiza ei asupra raportului dintre discursul puterii și discursul artelor plastice este aceea a unui câmp artistic subordonat drastic, după 1947-1948, unui mod de existență marcat profund de primatul represiv al ideologiei totalitare. Acestei prime etape, de instaurare violentă a noului regim, îi corespunde o artă totalitară², o artă esențialmente ideologică. Demersul Magdei Cârneli a fost precedat de serialul consistent datorat criticului de artă Radu Bogdan, intitulat *Un martor al realismului socialist*, care îmbină reconstituirea istorică, nuanțată, cu reflecțiile memorialistice, subiective. Pentru Radu Bogdan realismul socialist a fost o dramă, însă “nu pentru toată lumea, nu pentru toți artiștii, dar oricum pentru o parte însemnată a făuritorilor culturii noastre și chiar a culturii înseși”³.

Pornind de la aceste studii și de la alte lucrări de specialitate, precum și de la valorificarea unor documente de arhivă, provenind în principal din fondul “CC al PCR, Secția Propagandă și Agitație al Arhivelor Naționale”, vom încerca să surprindem aspectele semnificative care au caracterizat în prima decadă comunistă raporturile dintre lumea artistică și puterea politică, reprezentată în principal de Direcția/Secția de Propagandă și Agitație⁴.

Chiar din toamna lui 1944 s-a vădit interesul conducerii comuniste pentru utilizarea propagandei vizuale în lupta politică și pentru atragerea artiștilor plastici spre tabăra nou-creatului FND. În cadrul acestei acțiuni de cooptare, s-a apelat la

¹ Magda Cârneli, *Artele plastice în România 1945-1989*, București, 2000, p. 5.

² *Eadem*, p. 5-6.

³ Radu Bogdan, *Un martor al realismului socialist*, “Dilema”, an III, nr. 113, 10-16 martie 1995.

⁴ Pentru detalii privind activitatea acestei Secții, a se vedea Nicoleta Ionescu-Gură, *Stalinizarea României. Republica Populară Română 1948-1950: transformări instituționale*, București, 2005, p. 228 ș. u.

pictori care în trecut fuseseră implicați mai mult sau mai puțin de partea PCdR, precum M. H. Maxy, Jules Perahim (abia sosit din URSS în 1945, odată cu Armata Roșie) și alții. Sarcina lui M. H. Maxy a fost aceea de a obține de la comunitatea plasticienilor o atitudine binevoitoare față de Partidul Comunist și de a-i urma îndemnurile. Criticul și istoricul de artă Radu Bogdan – un observator avizat al frământărilor din viața artistică postbelică – aprecia că Maxy “reușise destul de repede pentru că [...] în acei ani partidul nu exercita practic o cenzură asupra creației lor; se mulțumea cu sugestii, cu aluzii critice benigne, limitându-se a cere artiștilor abordarea tematică a actualității”⁵.

Perioada de tranziție (1944-1947). Pentru artele plastice, perioada 1944-1947 este o epocă de tranziție, când, pe fundalul unei presiuni politice difuze, se manifestă un fel de renaștere a mișcării artistice, incluzând tendințe divergente și confuze, confruntări libere între curente tradiționaliste și moderniste, formule realiste și avangardiste, orientări estetice precum neotradiționalismul, modernismul moderat, curentul spiritual ortodox, existențialismul, avangardismul⁶. Se produce și un nou avânt al mișcării suprarealiste, care reia legăturile cu suprarealismul francez, dar grupul avangardist cu vederi de stânga se va scinda: M. H. Maxy, Hans Mattis-Teutsch, Sașa Pană, Jules Perahim îmbrățișează arta cu vederi “sociale” și ideologia “artei progresiste”; de altfel, încă de la sfârșitul anilor 30 și începutul anilor 40 se apropiaseră de realismul socialist. Ceilalți – între ei și Paul Păun – părăsesc România⁷.

Dintre artiștii plastici care rămân în țară, guvernanții îi aleg – în temeiul legii privind purificarea, adoptată într-o nouă formulă la 30 martie 1945 – pe cei epurabili din cauza asocierii în trecut cu regimul profascist. O primă victimă este sculptorul Oscar Han, profesor la Școala de Arte Frumoase, care este îndepărtat din învățământ pe termen de un an printr-un Decret semnat de Mihail Ralea, proaspăt ministru al Artelor⁸. Ulterior, Oscar Han s-a adaptat noului regim și s-a aflat printre cei care au realizat și lucrări de o calitate estetică inferioară, potrivit Magdei Cârneli⁹. Un alt avertisment lansat în direcția pictorilor și sculptorilor pare să fi fost și Legea nr. 627 pentru purificarea cadrelor Colegiului arhitecților din România, edictată la 2 august 1945 și elaborată chiar de Gh. Gheorghiu-Dej, pe atunci ministru al Comunicațiilor și Lucrărilor Publice. Actul normativ stipula că puteau fi îndepărtați cei care: au avut un trecut fascist, legionar, hitlerist, au militat pentru instaurarea dictaturii, au comis crime, delictе, acte de teroare, de violență morală și care “au întreprins după data de 23 August 1944 sau vor întreprinde în viitor vreo acțiune sau vreun fapt din cele

⁵ R. Bogdan, *Un martor al realismului socialist* (XV), “Dilema”, an III, nr. 128, 23-29 iunie 1995.

⁶ M. Cârneli, *op. cit.*, p. 14.

⁷ *Eadem*, p. 15. Pentru mai multe amănunte, a se vedea Erwin Kessler (ed.), Ruxandra Dreptu, Gheorghe Vida, Mariana Vida, Ioana Vlasiu, *Culorile Avangardei. Artă în România 1910-1950*, [București], 2007, dar și recentul volum de documente, *Avangarda românească în Arhivele Siguranței* (ed. Stelian Tănase), București, 2008.

⁸ “Monitorul Oficial”, partea I-B, an CXIV, nr. 55, miercuri, 6 martie 1945, p. 2017.

⁹ M. Cârneli, *op. cit.*, p. 25 și p. 201, nota 42.

arătate în aliniatele precedente, precum și acei care prin acțiunile lor politice împiedică în orice mod buna funcționare sau tulbură relațiile dintre România și aliații săi¹⁰.

Printr-o interpretare tendențioasă, chiar și reputatul istoric de artă George Oprescu putea fi trecut pe lista celor care au colaborat cu Germania nazistă. Probabil și acesta a căutat să se protejeze, evitând actele de sfidare a autorităților comuniste și patronând peste un deceniu rescrierea istoriei artelor plastice din perspectivă comunistă¹¹. Mai mulți pictori, arhitecți, arheologi fuseseră implicați de regimul Antonescu în propaganda în favoarea războiului antisovietic¹² sau participaseră la comisii însărcinate cu cercetarea obiectelor muzeale din diferite orașe sovietice ocupate de armata română după 1941, în special Odesa¹³, ipostaze care i-au făcut extrem de vulnerabili după 23 August 1944. Foarte expus era și pictorul George Tomaziu, care în perioada războiului fusese în serviciul aliaților occidentali și care din 1949 avea să treacă prin multe dintre închisorile comuniste¹⁴.

Totuși, momentul decisiv, de desprindere definitivă de trecut, rămâne anul 1948, deoarece, așa cum scrie Radu Bogdan, “nu a existat până spre sfârșitul lui 1947 o cenzură a articolelor despre artă care apăreau în presa de partid. Între 1944 și 1946 în parte chiar și de-a lungul primei jumătăți a lui 1947 partidul și-a exercitat influența ideologică de o manieră foarte prevenitoare și prudentă, aplicând o politică a «pașilor mărunți», evitând să-i jignească pe oamenii artei și scrisului precum și opinia publică pe care urma să o aservească”¹⁵. În același timp, aceste semnale transmise cu abilitate, coroborate cu actele de intimidare, determină o orientare timpurie a unor artiști spre teme sociale, agreeate de PCR, ca și spre evocarea războiului antifascist, cu inevitabila glorificare a Armatei Roșii. În sculptură, necesara desprindere de trecut proclamată de comuniști este vizibilă datorită lui Constantin Baraschi, realizatorul “Monumentului eroilor sovietici” (1945)¹⁶; un sculptor însemnat precum Ion Jalea prezintă lucrările “Țărancă” și “Miner” la Salonul Oficial de pictură și sculptură, în 1945 și, respectiv, 1947. Mult mai pe gustul conducerii PCR sunt sculpturile lui Dorio Lazăr, inspirate din istoria clandestinității comuniste – *Grivița Roșie* (1947), de exemplu (Dorio Lazăr avea să fie asociat după 1948 aparatului propagandistic

¹⁰ “Monitorul Oficial”, partea I-A, anul CXIII, nr. 173, joi, 2 august 1945, p. 6683.

¹¹ A se vedea *Artele plastice în România după 23 august 1944* (volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu, autori: Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Ion Frunzetti, Remus Niculescu), București, 1959.

¹² A se vedea subcapitolele “Plutoanele de propagandă” din lucrarea lui Mihai Pelin, *Deceniul prăbușirilor (1940-1950). Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților români între legionari și stalinisti*, București, 2005, p. 101 ș. u.

¹³ De la Odesa s-au ridicat obiectele socotite că ar aparține teritoriului României; Ioan Opreș, *Monumentele istorice din România (1850-1950)*, București, 2001, p. 114.

¹⁴ George Tomaziu, *Jurnalul unui figurant 1939-1964* (traducere de Mariana și Gabriel Mardare, prefață și postfață de Gabriel Mardare), București, 1995, p. 6-7.

¹⁵ R. Bogdan, *Un martor al realismului socialist*, “Dilema”, an III, nr. 113, 10-16 martie 1995.

¹⁶ Mircea Popescu, Ion Frunzetti, *Sculptura*, în *Artele plastice în România după 23 august 1944* (volum publicat sub îngrijirea acad. George Oprescu), București, 1959, p. 78.

comunist). Cu toate aceste concesii – făcute de profesioniști mai ales la nivel tematic, nu estetic –, până la finele lui 1948 supraviețuiește o artă plastică a cărei producție este variată și are încă evidente amprente personale.

Dar de mai bine de un an, mai ales după momentul octombrie 1947 (Congresul USASZ), tonul față de creația artistică independentă s-a înăspriț, manierele preventivoare față de plasticieni fiind înlocuite chiar cu invectivele. Vizați nu sunt numai creatorii, ci și colecționarii de artă. Acesta este contextul în care, imediat după 30 decembrie 1947, probabil pentru a evita acuzațiile de elitism, de blocare a accesului “maselor” la operele de artă și pentru a face uitat un trecut inutilizabil, de asociere cu Casa Regală prin decorarea palatelor diverșilor monarhi ai României, mai mulți artiști și colecționari fie acceptă regimul utilității publice în termenii decizi de autorități, fie sunt de acord (sau constrânși) să doneze către stat colecții de artă¹⁷.

Donațiile de colecții de artă și regimul utilității publice. Astfel, la începutul lunii ianuarie 1948, printr-o Decizie a Ministerului Artelor, se consemna că importanța colecție de artă plastică Frederic Storck și Cecilia Cuțescu-Storck (sculptură, pictură murală, de șevalet, acuarelă, desen și pastel), instalată în cinci săli dintr-un imobil situat în str. Vasile Alecsandri nr. 16, era “pusă la dispoziția specialiștilor și amatorilor de artă”, “asimilându-se în totul regimului de care se bucură Muzeele și colecțiile publice”. Cecilia Cuțescu-Storck era obligată, la cererea Ministerului Artelor, să permită vizitarea acestei colecții de către public¹⁸. La scurt timp, se declară de utilitate publică inventarul colecției de artă plastică a doamnei Satmary, din str. Biserica Enei 16, colecție ce va purta titlul “Ministerul Artelor. Colecția Carol Pop de Szathmáry și Alexandru Satmary”¹⁹. În februarie 1948, Colecția “Barbu Slătineanu”, aflată în str. Obedenaru nr. 3 (de artă preistorică populară și modernă: ceramică, scoarțe, fote, arme, pictură), este și ea declarată de utilitate publică²⁰.

Însă cele mai exploatate din punct de vedere propagandistic au fost donațiile făcute de colecționarul K. H. Zambaccian și de reputatul sculptor Cornel Medrea, evenimente consemnate de stenograma ședinței Consiliului de Miniștri din 20 februarie 1948, prin intervenția lui Ion Pas, ministrul Artelor:

“Vreau să vă fac o comunicare. Țiu să vă aduc la cunoștință un fapt a cărui semnificație mă obligă să-l subliniez în fața onoratului Consiliu: unul dintre cei mai mari artiști plastici ai noștri, care este în același timp profesor la

¹⁷ În 1949, existau în București șase colecții particulare declarate de utilitate publică; A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 32/1949, f. 1.

¹⁸ “Monitorul Oficial”, partea I-B, anul CXVI, nr. 12, joi, 15 ianuarie 1948, p. 354. Ulterior, în anul 1951, această colecție a fost donată Sfatului Popular al Capitalei și a devenit Muzeul de Artă Frederic Storck-Cecilia Cuțescu-Storck-Marin Mihalache, *Muzeele din București*, București, 1960, p. 141.

¹⁹ “Monitorul Oficial”, partea I-B, anul CXVI, nr. 16, marți, 20 ianuarie 1948, p. 475.

²⁰ *Ibidem*, partea I-B, anul CXVI, nr. 38, luni, 16 februarie 1948, p. 1328-1329.

Academia de Arte Frumoase, sculptorul Medrea, a donat Republicii Populare Române întreaga lui operă realizată în cursul a 30 de ani de activitate. Faptul s-a consumat ieri la Fundația Dalles, unde s-a citit actul de donație. Este un gest care îl onorează pe artist, dar care, în același timp, învederează atașamentul tuturor artiștilor noștri la lupta pe care noi o ducem și la acțiunea desfășurată pe plan spiritual în țara noastră. Acesta este al treilea fapt de natura aceasta care se produce în decurs de un an de zile: a donat statului colecționarul Zambaccian o foarte valoroasă colecție artistică, care constituie un muzeu vizitat de o serie întreagă de oaspeți străini ce-l prețuiesc la justa lui valoare. Al doilea fapt s-a produs prin donația făcută de maestrul Enescu, care a dăruit Ministerului Artelor, pentru a fi puse la dispoziția artiștilor noștri, imobilul din comuna Tescani, județul Bacău, și vila Luminiiș de la Sinaia. În sfârșit, al treilea fapt este cel comunicat astăzi: donația întregii opere a sculptorului Medrea, operă care pe plan material poate fi evaluată la câteva milioane, dar care pe plan moral depășește cu mult această importanță”²¹.

Premierul Petru Groza întărea spusele ministrului Pas:

“În ceea ce privește donația Medrea, noi vom menționa în comunicat că guvernul a primit această donație, pe care o apreciază, dată fiind valoarea ei artistică și avându-se în vedere și devotamentul manifestat de sculptorul Medrea față de actualul regim. În legătură cu acest comunicat, domnul ministru Livezeanu este rugat să dea dispoziții gazetelor să facă comentarii cu privire la această donație”²².

Există informații potrivit cărora imediat după 1945 chiar și marele Constantin Brâncuși a fost curtat de anumite personalități politice de la București. Referindu-se la realități din anul 1946, Alexandru Buican, biograf al lui Brâncuși, face următoarele considerații: “se gândesc cumva și autoritățile din România la soarta lucrărilor faimosului cetățean român din Impasse Ronsin? În acest an, la Paris, s-a semnat Tratatul de Pace cu România [sic!]. Conducătorul delegației la conferință, Lucrețiu Pătrășcanu, îl vizitează și se oferă să cumpere o «Pasăre în văzduh», pentru Muzeul de Artă din București”²³. Un subiect controversat în istoriografia română este momentul respingerii de către oficialitățile comuniste a donației făcute de Brâncuși. În 1998, când scrie despre raporturile lui Brâncuși cu puterea comunistă de la București, istoricul de artă Barbu Brezianu face următoarele precizări despre jignirile aduse sculptorului aflat la Paris, începând cu “încercarea neizbutită a primarului din Târgu-Jiu, care a vrut să-i doboare «Coloana» pentru a fi topită – sau cu ofensele

²¹ A.N.I.C., fond Președinția Consiliului de Miniștri, Stenograme (1944-1959), dosar nr. 2/1948, f. 51.

²² *Ibidem*, f. 52. Ulterior, după un deceniu, în București a fost deschis un Muzeu “Cornel Medrea”, a se vedea George Oprescu, *C. Medrea*, București, 1964, p. 14.

²³ Alexandru Buican, *Brâncuși. O biografie*, București, 2006, p. 503.

aduse în presă [...] și sfârșind bănuim cu respingerea donației lucrărilor aflate în atelierul Impasse Ronsin – ofertă adresată probabil Academiei RPR, neacceptată însă, pesemne din pricina referatului negativ întocmit de fostul subinginer de poduri și șosele Mihail Roller...”²⁴.

Avantajele materiale ale artiștilor “cooptați”. Potrivit Magdei Cârnecki, nume de prestigiu ale vechii generații – precum pictorii Jean Al. Steriadi, Camil Ressu, Iosif Iser, Marius Bunescu, H. H. Catargi, Dumitru Ghiată, Lucian Grigorescu, Lucia Dem. Bălăcescu ș. a., sculptorii Boris Caragea, Ion Jalea, Cornel Medrea, Romul Ladea, Mac Constantinescu, Ion Vlasiu, Oscar Han, Ion Irimescu – au fost determinați mai devreme sau mai târziu să accepte noua “ordine artistică” prin onoruri publice și mari avantaje materiale: intrarea în Academia RPR, funcții culturale importante în Ministerul Artelor sau în Uniunea Artiștilor Plastici, comenzi și achiziții anuale de stat sau locuințe decente²⁵.

Ceea ce s-a întâmplat cu pictorul Lucian Grigorescu reprezintă cazul clasic de concesiune făcută regimului mai mult la nivel retoric, la nivelul discursului oficial, fără vreun compromis major în plan artistic. La Congresul USASZ, desfășurat între 18 și 19 octombrie 1947, Lucian Grigorescu a denunțat arta burgheză, socotită “moale, călduță”, l-a criticat pe Édouard Manet și a deplâns influența nefastă a impresionismului și a suprarealismului. “Burghezia s-a folosit de aceste formule pentru ca să facă din ele arme cu care să lovească în progres, s-a servit de acești «artiști» ca de niște mercenari pentru a răspândi mistificarea și deruta, pentru a rățăci pe naivi. Și eu, ani de zile cât am stat la Paris, am fost unul din acești naivi” – a încheiat Lucian Grigorescu, mărturisindu-și “păcatul politic”²⁶.

Criticul Radu Bogdan a caracterizat această adeziune “fără rezerve, entuziastă și spășită” drept “însolită, chiar paradoxală”, având în vedere faptul că “nu avea să fie urmată de nici o aservire estetică, de nici o concesiune, decât vag tematică”. Însă, câteva luni mai târziu, Lucian Grigorescu devine membru corespondent al Academiei și director al Direcției Artelor Plastice din Ministerul Artelor și Informațiilor²⁷. În raportul Comisiei de Artă și Cultură prezentat în fața Secției Centrale de Educație Politică la 4 februarie 1948, Nicolae Moraru s-a dezlănțuit împotriva personalului de conducere al Ministerului, aflat încă în mâinile social-democraților, și devenea clar că direcțiile departamentale vor fi populate cu cei agreați de Direcția de Propagandă și Agitație, care a înlocuit SCEP: “Sunt câteva lucruri, poate, care nouă ne scapă: Ministerul adeseori dă lucrurile peste cap. [...] În sfârșit, directorul plastic [n. n. al Direcțiunii Arte Plastice] este Ispiru, fost legionar, azi membru de partid. [...]. De aici, tovarăși, rezultă condițiunile concrete și în același

²⁴ Barbu Brezianu, *Brâncuși în România*, București, 1998, p. 12; a se vedea comentariile și nuanțele lui Pavel Țugui, *Dosarul Brâncuși*, Cluj-Napoca, 2001, p. 36 ș. u.

²⁵ M. Cârnecki, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ “Scânteia”, seria III, an XVI, nr. 954, marți, 21 octombrie 1947, p. 5.

²⁷ R. Bogdan, *Un martor al realismului socialist* (IV), “Dilema”, an III, nr. 116, 31 martie-6 aprilie 1995; pentru integrarea lui Lucian Grigorescu în Academie, a se vedea și Dan Berindei, *Istoria Academiei Române (1866-2006). 140 de ani de existență*, București, 2006, p. 325.

timp greutățile noastre”²⁸. Această adeziune la linia partidului l-a propulsat pe Lucian Grigorescu în echipa cu care ideologul Nicolae Moraru a preluat Ministerul Artelor în primăvara lui 1948.

Din prezentarea lui Nicolae Moraru se poate deduce că succesorul directorului Artelor Plastice s-a ales dintre M. H. Maxy și Lucian Grigorescu, iar competiția a fost câștigată de cel care abia se lepădase de arta burgheză, deoarece fostul avangardist cu trecut comunist tocmai căzuse în dizgrație. Totuși, liderii PCR nu uitau nici de scăderile lui Lucian Grigorescu, cum ar fi atașamentul față de mult-hulita autonomie a esteticului, păcat artistic evocat de N. Moraru la 4 februarie 1948: “În legătură cu problemele care au ajuns să se concentreze, am avut o serie de ședințe. A fost vorba în special de atitudinea lui Maxy [și] Lucian Grigorescu. A fost criticat Maxy. Și-a făcut o autocritică, [dar] nu suficientă. A promis că și-o va face în public. Expunerea a fost destul de bună în genere; este convingerea noastră că e nesincer, dar era o discuție destul de pozitivă. Știe să vorbească. Lucian Grigorescu este un [om] foarte sincer. Însă mulți [il] trag încă înapoi. Mai are încă reziduuri [de genul] «artă pentru artă»”²⁹. Cu toate că a devenit directorul Direcției de Arte Plastice din reorganizatul Minister (al Artelor și Informațiilor), există mărturii potrivit cărora deciziile importante erau luate de adjunctul său, Magyiar Tivadar Vlad (mai cunoscut cu numele său prescurtat – M. T. Vlad), om de partid, fost tapițer și tâmplar. În cele din urmă, în 1950 Lucian Grigorescu a fost îndepărtat de la direcție, fiind considerat îngăduitor și impresionist³⁰.

Cazul Maxy. Atitudinea conducerii comuniste față de M. H. Maxy a fost chiar mai dură. La pomenita ședință din 4-5 februarie 1948, Maxy este înfierat rând pe rând de N. Moraru, Leonte Răutu și Sorin Toma. N. Moraru declara că: “nu este vorba numai de reziduuri din trecut, ci aici ne ciocnim de Maxy. Maxy a devenit un fel de arbitru al plasticilor. Am avut o serie de discuții cu el și căutăm, dacă a avut o poziție greșită, să arate public, în mod cinstit, care sunt greșelile. Și-a făcut o autocritică, care este părerea ideologică... Este demagog. De fapt este apărătorul expresionismului. Nu o dată am discutat cu el. Recunoaște greșelile, e drept, dar alunecă pe poziții neprincip[i]ale, mergând pe urmă în ședințe pline și făcând cor cu s[ocial-]d[emocrații], cu poziții greșite, nu pe linia stabilită. Are un verbiaj foarte pompos, căutând să nu intre în adâncul problemei. O chestiune grabnică este chestiunea tinerilor. Avem mulți pictori, pictorițe, desenatori tineri, cu serioase calități, dar ținuți în loc de Maxy. Am încercat să-i rup de el. La Congresul Uniunii [n. n., al USASZ] am avut dezbateri foarte interesante și largi, unde oamenii pentru

²⁸ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 9. Într-o altă intervenție, N. Moraru avea să califice Direcția Artelor Plastice drept “un mare putregai, un cuib de afacerism, detumare de fonduri, carierism, căpătuială”; A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 223.

²⁹ *Ibidem*, f. 18-19.

³⁰ Radu Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România 1921•1950•2002/The Union of Artists of Romania 1921•1950•2002*, București, 2003, p. 19-20.

prima dată au avut curajul să vorbească împotriva lui Maxy și [a] picturii lui Maxy. Am avut articole în «Scânteia»»³¹.

În discursul său de la 5 februarie 1948, prilejuit de discutarea sus-pomenitului raport, Sorin Toma făcea aluzie la linșarea mediatică a lui Tudor Arghezi, la care contribuise și el din plin³², afirmând că: “Dacă vrem să eliberăm oamenii, scriitorii, pictorii etc. [n. n. de prejudecăți], să-i eliberăm de câțiva mai încercați, ca T. Arghezi. Nu sunt critic. Era un efort grozav. Dar să dăm această sarcină, s-o facem această muncă, să zicem «de folos obștesc». Să dăm sarcini precise. Să se știe bine care sunt curentele dăunătoare care ne țin în loc. Al doilea, un alt efort, și acesta este foarte greu. Să descoperim care sunt lucrările dăunătoare pe care le-am moștenit și care sunt în noi. A arătat Moraru: Maxy are prestigiu. Eu pe [G.] Löwendal nu-l știu, [știu] numai ce pictează. Ce constituie Maxy? Este comunist, mai mult sau mai puțin. Există o prejudecată că Maxy este pictor de mare talent. Asta vine din tehnica sa decadentă socot. Și lumea se prosternează, numai din această cauză, și-l admiră în Maxy nu pe Maxy, ci tot talentul decadent. Maxy nu a fost criticat în mod just. Trebuie analizat, nu numai reproșat politiceste. Dar să-l atacăm acolo unde omul se prostern[eaz]ă. Nu este nevoie să facem critică numai de pe tribuna academică, ci să găsim limbajul potrivit, pe înțelesul tuturor, așa cum este critica acestui student privitor la Nina Cassian³³. Să prelucrăm asemenea scrisori, oamenii să se desprindă, să dea socoteală în fața studentului, funcționarului, în felul cum creează cărțile lor și să-l vadă nu ca comunist, ci necomunist, just, de pe poziția oamenilor simpli, nu de pe poziții academice. Să-l critice politiceste. Să vadă ce este în societatea noastră. E necesar, prin presă, să antrenăm oamenii, despre care scriitorii scriu, să arate ce vor să citească și, în al doilea rând, ei să fie aceia care să critice ceea ce se scrie. Nu mă pricep la plastică, dar îmi dau seama, când se face un portret cu patru linii verticale și nu știu câte zig-zaguri, nu poate să fie bun. Maxy fără să pocească nu poate picta. Îmi dau foarte bine seama că frumosul e frumos. Trebuie să arătăm că publicul înțelege, cum discută, nu în cercuri restrânse să-și facă singur critica. Să nu fim însă distructivi. Dar unde pictorul nu vede clar problema progresului, trebuie să arătăm ce ne place și ce nu. Dar să ne ferim să confundăm mlădița de viață cu cârcelul”³⁴.

Numai că, potrivit logicii sistemului represiv, cei care azi incriminează se pot regăsi mâine în tabăra celor înfierăți, și așa s-a întâmplat și cu Nicolae Moraru,

³¹ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 19-20.

³² A se vedea neconvingătoarele sale autojustificări în Sorin Toma, *Privind înapoi. Amintirile unui fost ziarist comunist, redactor-șef al Scânteii din 1947 până în 1960*, București, 2004.

³³ După publicarea volumului de debut al Ninei Cassian, *La scara 1/1*, mai multe ziare comuniste au găzduit puneri la punct ale poetei, unele dintre ele anonime, cum este și cea a “studentului” evocat de Sorin Toma, în fapt o manevră a propagandei comuniste menită să indice, prin interpuși inventați (“oameni simpli”, “studenți”), linia partidului în problemele literaturii și artei; a se vedea Ana Selejan, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană* (ediția a II-a adăugită cu indice de nume și o prefață a autoarei), București, 2005, p. 447 ș. u.

³⁴ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 33-34.

care între timp acumulasă o putere considerabilă în cadrul ministerului păstrându-și influența și la USASZ, unde patrona revista “Flacăra”. Astfel, vârfurile propagandei, Iosif Chișinevschi și Leonte Răutu, au ținut să-i administreze o lecție, învinuindu-l și pentru promovarea nejustificată a lui Maxy în paginile publicației USASZ.

Un prim prilej pentru atac l-a oferit Expoziția grupului artistic “Flacăra”, organizată în Sala Dalles între 11 și 25 aprilie 1948, patronată de Marcel Breslașu, având în comitetul de organizare artiști cu orientare de stânga (M. H. Maxy, Ligia Macovei, Gheorghe Labin, Boris Caragea, Alexandru Ciucurencu)³⁵. Manifestarea publică a artiștilor plastici își propunea să prefigureze noua orientare a artei, dar expoziția nu reflecta în întregime realismul socialist profesat de partid. După expoziție este atacat virulent M. H. Maxy în “Scânteia” din 30 aprilie 1948, publicație care se lansează într-o critică vehementă a revistelor “Flacăra” și “Rampa”, care au ilustrat numărul de 1 mai cu desene “necorespunzătoare” ale lui Maxy. Se dădea un avertisment comunității plasticienilor că nici măcar un artist-om al partidului nu este cruțat. Fostul avangardist nu și-a mai revenit³⁶. E un moment de răscruce, au urmat adunări, prelucrări, autoflagelări³⁷.

M. H. Maxy nu va mai fi cooptat în juriul Expoziției Anuale de Stat, noul nume al Salonului Oficial, expoziție deschisă la 5 decembrie 1948 în fostul Palat Regal, prima manifestare plastică a realismului socialist, apreciată până și de Leonte Răutu, care le declara activiștilor din județe la început de ianuarie 1949 că: “Trebuie văzută expoziția de artă plastică, ce uriașă aglomerare este acolo. Sute de mii de oameni au vizitat expoziția pe țară.”³⁸

Limitarea contactelor cu Occidentul și intensificarea controlului.

Practic, contactele cu artiștii occidentali și participarea la expozițiile din Europa apuseană au fost oprite, permițându-se doar o relație controlată cu plasticienii “progresiști” din Vest. Încă din ianuarie 1948, Ministerul Informațiilor instituie o Comisie compusă din Mihail Florescu, Grigore Preoteasa, Marin Jianu, cu atribuții de a stabili norme privitoare la contractarea de angajamente de către diferite instituții de cultură și artă din țară, cu artiștii, scriitorii și oamenii de artă din străinătate și a aviza aceste angajamente³⁹. Acesta este contextul în care se instituie monopolul statului asupra tuturor manifestărilor artistice, galeriile și sălile particulare de expoziție sunt închise, editurile și publicațiile de artă sunt naționalizate și desființate, rețeaua comerțului liber de artă dispare cu timpul⁴⁰. În martie 1948, Ministerul Artelor, printr-o decizie semnată de Ion Pas, stabilește că “nici o expoziție de artă

³⁵ R. Ionescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România 1921•1950•2002*, p. 7.

³⁶ R. Bogdan, *Un martor al realismului socialist* (XVI), “Dilema”, an III, nr. 129, 30 iunie-6 iulie 1995.

³⁷ *Ibidem* (XVII), *loc. cit.*, nr. 130, 7-13 iulie 1995.

³⁸ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 1/1949, f. 10.

³⁹ “Monitorul Oficial”, partea I-B, anul CXVI, nr. 13, vineri, 16 ianuarie 1948, p. 390.

⁴⁰ M. Cârnci, *op. cit.*, p. 16-20.

plastică permanentă sau temporară din localuri închise, ganguri sau în aer liber nu poate să funcționeze fără aprobarea prealabilă a Ministerului”⁴¹.

“Schisma” lui I. B. Tito din primăvara anului 1948 are un impact nu numai asupra schimburilor culturale bilaterale româno-iugoslave, ci impune un regim mai strict față de artiști, față de inaugurarea nedirijată de expoziții de pictură și sculptură. Expunerea din 26 mai 1948 a lui Iosif Chișinevski, ținută în fața activului Direcției de Propagandă și Agitație, este un nou apel la sporirea vigilenței partinice și vizează potențialele erezii artistico-politice: “nu este așa de just, din punct de vedere politic, ca fiecare, cum îl taie capul, să organizeze conferințe, să reediteze broșuri, să facă expoziții, fără aprobarea prealabilă a conducerii, fără o critică serioasă. [...] Dar poate să fie și un articol bun, o expoziție bună, dar tot așa și greșită. Nu ne ajung propriile greșeli, să mai repetăm alte greșeli, [pe] care nu [le] facem noi?”⁴² Iosif Chișinevski îndemna Comisiile de artă subordonate Direcției de Propagandă și Agitație “să-și îndeplinească îndatoririle vechi și să vegheze și să îndrumeze întreaga activitate artistică din localitatea resp[ectivă]. [Să vegheze] cum se lucrează. În cadrul secțiunii propagandei și agitației să țină legătură cu tov[arăș]ii de la sindicate, de la UTM, din toate org[anizațiile] de masă. Să controleze materialul, să le ajute. [...] În linii mari, tov[arăș]ii se pot orienta după «Flacăra» – mi se pare [că] azi e mai bună sau [că] puțin s-a îmbunătățit. Desigur, în primul rând, după pagina culturală din «Scânțea». [...] Sau să se ghideze după materialul care se trimite din București de la Ministerul Artelor și Informațiilor, nu spontan, fiecare ansamblu, fiecare grupă artistică să lucreze de capul său. Să se cultive știința, să încurajeze un tânăr care are talent; să-l încurajeze, dar să nu lăsăm ca fiecare neisprăvit pictor să facă portretul clasicilor marxiști-leniniști sau [al] conducătorilor partidului nostru”⁴³.

Lucrările de artă și comenzile de stat. Chiar din 1948-1949 se poate vorbi de o avalanșă de consistente comenzi de stat făcute unor artiști profesioniști și amatori⁴⁴, care se angajau să realizeze portrete, statui și busturi ale lui I. V. Stalin, V. I. Lenin⁴⁵, Gheorghe Gheorghiu-Dej, Ana Pauker ș. a. Uneori, însă, aceste opere

⁴¹ “Monitorul Oficial”, partea I-A, anul CXVI, nr. 69, marți, 23 martie 1948.

⁴² A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 106.

⁴³ *Ibidem*, f. 117.

⁴⁴ Semnificativ pentru intenția de promovare a mișcării de amatori este faptul că, odată cu anunțarea, în martie 1948, a instituirii competiției pentru executarea Steimei RPR, se făcea precizarea că “pot participa la acest concurs artiștii, pictorii, desenatorii profesioniști sau amatori, domici de a da expresie tehnică și artistică Steimei RPR”. Concursul era dotat cu premii însemnate: premiul I – 100.000 lei, premiul II – 50.000 lei, premiul III – 25.000 lei; “Monitorul Oficial”, partea I-A, anul CXVI, sâmbătă, 13 martie 1948, p. 2208. În 1959, mișcarea de artiști amatori din întreprinderi număra peste 300 de cercuri de artă plastică; Mircea Popescu, Eugen Schileru, *Introducere, în Artele plastice în România după 23 August 1944, ed. cit.*, p. 20.

⁴⁵ Potrivit “folclorului” din lumea plasticienilor, materialul din care a fost construită statuia lui Caragiale din București (autor: C. Baraschi) ar fi fost inițial destinat pentru monumentul lui Lenin. Într-o mărturie a sculptorului Nicu Enea, această versiune este contrazisă: “În anul 1952, la o sută de ani de la nașterea lui Caragiale, Ministerul Culturii a comandat un monument de 3 metri lui Baraschi. Lucrarea a așteptat aproape o lună de zile, după care o comisie ideologică și de partid a

vădeau o slabă calitate artistică, alteori erau inacceptabile din punct de vedere ideologic, nerespectând canoanele realismului socialist, unica metodă de creație acceptată. Între aceste producții artistice catalogate drept formaliste s-a numărat și portretul lui Stalin, realizare a pictorului Al. Ciucurencu, care a fost distrusă împreună cu alte două opere ale sale: "Republica" și "30 Decembrie". Acestea din urmă au fost expuse la manifestarea grupului "Flacăra", fiind achiziționate de stat, prin USASZ, dar ulterior au fost apreciate ca necorespunzătoare (într-unul din tablouri se putea distinge și soclul statuii ecvestre a lui Carol I, între timp demolată, care devenise o prezență incomodă)⁴⁶.

Orientarea spre teme zise "sociale", de esență jdanovistă, de creare a unui cult al personalității, era aproape inevitabilă, dacă avem în vedere procesul de disoluție a burgheziei, sărăcirea vechilor colecționari de artă care înainte făceau comenzi artiștilor plastici. În aceste condiții, comenzile de stat reprezentau pentru mulți pictori și sculptori o salvare, iar Partidul Comunist a știut să profite de acest aspect pentru a-și impune cerințele tematice și ideologice, lucru care se vedește și din convorbirile purtate în sânul guvernului la 20 februarie 1948, când ministrul Ion Pas își ruga colegii de cabinet să accepte, în cadrul bugetelor pe care le întocmesc, să prevadă anumite fonduri pentru achiziționarea de opere ale artiștilor care "în aceste momente de tranziție se găsesc într-o foarte grea situație". Ministrul Artelor prezenta în ședința de guvern și alte motive pentru care plasticienii trebuie ajutați din punct de vedere material: "Artiștii noștri merg acum pe linia ideologiei actualului regim. Din punct de vedere material ei se află însă în situația cea mai grea. Clientela lor de altă dată, pentru care lucrau, nu mai există și nici nu mai interesează. Era burghezia, pentru al cărei gust lucrau înainte. Deci acești oameni, ca să trăiască, trebuie să-și găsească un alt plasament; și plasamentul îl constituie instituțiile noastre publice"⁴⁷.

Ion Pas avea și sprijinul premierului, însă Petru Groza, prudent, aștepta și opinia influentului Vasile Luca, abia sosit de câteva luni în guvern: "Aș vrea să aud însă și cuvântul domnului ministru de Finanțe pe care această problemă îl privește. Am constatat la fața locului că, într-adevăr, artiștii noștri lucrează în condițiuni de mare mizerie. Și atunci rugăm pe domnul ministru de Finanțe ca, principial, să fie de acord cu ajutorarea artiștilor noștri, urmând ca domnia sa să ne dea o soluție practică. Iar în ceea ce privește cumpărarea de opere artistice, eu sunt de părere să nu cumpere fiecare minister așa cum crede și cum îi convine, ci aceste cumpărături să fie făcute pentru toate departamentele de un organ central"⁴⁸. Din răspunsul lui Vasile Luca se poate reconstitui în parte sistemul achizițiilor de stat în domeniul operelor de artă, sistem care funcționase până atunci și prin intermediari, cu favorizarea centralei

aprobato"; Adrian Bucurescu, *Sculptorul Nicu Enea spulberă o legendă. Caragiale al lui Baraschi nu a fost întâi Lenin*, "România Liberă", luni, 19 septembrie 2005, p. 10.

⁴⁶ R. Bogdan, *Un martor al realismului socialist (XVIII)*, "Dilema", an III, nr. 132, 21-27 iulie 1995.

⁴⁷ A.N.I.C., fond Președinția Consiliului de Miniștri, Stenograme (1944-1959), dosar nr. 2/1948, f. 54.

⁴⁸ *Ibidem*, f. 54-55.

sindicale procomuniste USASZ: “de această chestiune ne-am mai ocupat noi. Am dat chiar o subvenție prin Uniunea Sindicatelor de Artiști, Scriitori și Ziariști și în general vom avea grijă și de plasarea operelor artiștilor noștri. Sunt însă categoric împotriva sistemului ca fiecare minister să-și creeze fonduri de subvenții. Grijă aceasta trebuie lăsată numai pe seama Ministerului de Finanțe, iar subvențiile vor trebui acordate numai pe baza hotărârii Consiliului de Miniștri. [...] Ministerul de Finanțe fiind departamentul la care se vor concentra toate fondurile cu această destinație. Vom prevedea în fiecare buget numai fonduri pentru achiziționări de lucrări artistice”⁴⁹.

Așadar, artiștii au fost supuși dictatului Statului-Partid prin control și constrângere, dar și prin facilități materiale și protecție socială deosebite în raport cu restul populației⁵⁰. (Un aspect mai delicat, care avea să iasă la iveală peste câțiva ani, fiind recunoscut și de Secția de Propagandă, era regimul fiscal mai sever impus asupra vânzărilor de lucrări artistice, în special impozitul pe circulația operelor de artă, care a ajuns la un moment dat la 37%⁵¹). Înainte de preluarea comunistă a Ministerului Artelor, la începutul anului 1948, conducerea PCR a identificat fonduri pentru deplasarea artiștilor plastici și a scriitorilor în teritoriu pentru documentare și pentru executarea de producții culturale inspirate din realitățile vieții de șantier, ale muncii din diferite zone, Valea Jiului, de exemplu⁵². La 5 februarie 1948, N. Moraru declara: “Am pus în fața scriitorilor plecarea pe șantiere. Azi s-a întors o parte din tot grupul trimis pe teren – au plecat șapte: cinci scriitori, doi pictori. [...]. Am avut discuții cu Comisia Interministerială. Am făcut planul să plece echipe mixte de câte 15 oameni, scriitori, compozitori, pictori, sculptori, care să se deplaseze pe câte două-trei luni pe șantiere. Se vor crea acolo condițiuni, în sensul încartuirii, alimentării etc. Preia asta asupra sa Comisia Interministerială. Pe loc, tov[arăș]ii vor căpăta posibilități. [...] [Mulți pictori, pictorițe, desenatori tineri] s-au antrenat, vor să plece în țară. La UTM sunt 11 [artiști] plastici, pregătiți de noi. Trebuiau să plece, acum s-au dat alte dispozițiuni: să nu plece. Este vorba de o greșală organizatorică a UTM-ului”⁵³. Fenomenul trimiterii plasticienilor pentru documentare în țară va lua amploare din vara lui 1948, iar dificultățile organizatorice se vor atenua odată ce PMR controla toate ministerele.

Astfel, numărul comenzilor și achizițiilor de stat, al contractelor de creație a crescut considerabil, realitate care reiese și dintr-un alt discurs al lui Nicolae Moraru, din 2 august 1948, care prezenta bilanțul celor câteva luni de activitate a echipei comuniste din fruntea Ministerului Artelor și Informațiilor: “Direcțiunea [Artelor Plastice] se compune din elemente noi care se pricep mai puțin în munci administrative, dar care prind mai repede problemele, care pun chestiunea partinic. În

⁴⁹ *Ibidem*, f. 55.

⁵⁰ M. Câmeci, *op. cit.*, p. 20.

⁵¹ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 251.

⁵² *Ibidem*, dosar nr. 9/1948, f. 224.

⁵³ *Ibidem*, f. 17.

ce privește îndrumarea, ea a funcționat mai pozitiv [sic!] decât la Direcțiunea Muzicii. Au fost discutate problemele în lumina Rezoluției Plenarei CC⁵⁴, cu 100 de [artiști] plastici care au fost trimiși în diferite puncte ale țării, centre industriale, la sate etc. În lumina acestei munci, perspectivele Salonului Oficial sunt pozitive. Ministerul a făcut și unele contracte de creație pe 6 luni. (Löwendal a plecat în Valea Jiului și a adus 18 tablouri)⁵⁵.

Sprijinul material generos era condiționat de acceptarea de către artistul subvenționat a chemării la ordine, adică a “îndrumării” pe care i-o trasau activiștii propagandiști, cei care desfășurau așa-zisa “muncă individuală” cu fiecare plastician în parte⁵⁶ și care îi orientau spre temele considerate semnificative într-un anumit moment al “construirii socialismului”⁵⁷. Tocmai din acest motiv, atunci când fondurile de stat pentru artă erau aproape epuizate, instructorii Secției de Propagandă socoteau de cuviință să-și informeze imediat superiorii, așa cum se observă și dintr-un material din 30 mai 1952: “Comitetul pentru Artă are în bugetul său, pentru trimestrul III și IV, pentru achiziții comenzi suma de 100.000 [de lei]. Această sumă nu este suficientă nici pentru achiziționarea lucrărilor mai importante din Expoziția actuală de stat. Comitetul pentru Artă rămâne fără posibilitatea de a face noi comenzi în anul acesta, dacă Ministerul de Finanțe nu-i va acorda suplimentare la buget pentru achiziții”⁵⁸. Trebuie spus că, încă din decembrie 1948, printr-o Hotărâre a ședinței plenare a CC al PMR asupra stimulării activității științifice, literare și artistice, se propunea guvernului să prevadă în bugetele anuale ale statului, cu începere din anul bugetar 1949, un Fond de Stat pentru încurajarea creației artistice în domeniul plasticii și al muzicii⁵⁹.

Fondul Plastic. În consecință, în anii 1948 și 1949 pe agenda Direcției de Propagandă și Agitație și a Ministerului Artelor și Informațiilor s-a aflat problema

⁵⁴ Cel mai probabil se face referire la Rezoluția ședinței plenare a CC al PMR din 10-11 iunie 1948, care, între altele, l-a înfierat pe L. Pătrășcanu, dar a consemnat și faptul că, în urma victoriei raportate la “alegerile” pentru Marea Adunare Națională din martie 1948, “clasa muncitoare, condusă de avangarda sa – Partidul Muncitoresc Român –, și-a întărit alianța cu țărănimea muncitoare, și-a cimentat legăturile cu intelectualii legați de popor și cu celelalte pături muncitoare neproletare... [s. n.]”; *Rezoluții și Hotărâri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român 1948-1950*, [București], 1951, p. 11. Pentru mai multe detalii privind Plenara CC al PMR din 10-11 iunie 1948, a se vedea *Stenogramele ședințelor Biroului Politic al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român, I: 1948* (ediție de documente întocmită de Camelia Moraru, Laura Neagu, Constantin Moraru, Constantin Neagu, Claudiu Dincă, George Mocanu), București, 2002, p. 15-48.

⁵⁵ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 224. N. Moraru făcea referire la pictorul George Löwendal, care înainte de 1944 semna și cu numele de Georg baron von Löwendal, a se vedea M. Pelin, *op. cit.*, p. 218.

⁵⁶ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 21.

⁵⁷ *Ibidem*, dosar nr. 17/1949, f. 9.

⁵⁸ *Ibidem*, dosar nr. 12/1952, f. 188-191.

⁵⁹ *Rezoluții și Hotărâri ale Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român 1948-1950*, *ed. cit.*, p. 84-85.

constituirii unui Fond Plastic care să asigure posibilitățile materiale pentru creația artistică⁶⁰. Prin Decretul nr. 349 din 1949 a fost înființat Fondul Plastic, luând locul, pentru artiștii plastici, Casei compozitorilor, pictorilor și sculptorilor, înființată în 1940, reprezentând asigurarea socială a membrilor săi. Crearea Fondului a avut efecte contradictorii: prin orientarea ideologică evidentă, s-a încurajat cu precădere o producție artistică “pe linie”, fără valoare, care să asigure și nevoia conducerii PMR de materiale pentru pavoazare, comenzile nenumărate pentru portretele și busturile liderilor comuniști, obiecte de artă decorativă pentru cadouri oficiale sau pentru comerț, decoruri, costume de teatru, care asigurau venituri importante pentru membri săi; pe de altă parte, înființarea lui a fost de un real folos pentru artiști⁶¹, mai ales că, după cum rezultă din unele documente de partid, Comitetul de conducere al Fondului Plastic, în frunte cu M. H. Maxy, a acordat sume generoase unor artiști plastici consacrați, suspecți de “formalism”⁶².

Într-o Informație a Sectorului de Literatură și Artă din cadrul Secției de Propagandă, datată 21 iulie 1951, cu privire la situația materială a artiștilor, se propunea ca Fondul Plastic (FP) să organizeze un magazin închis pentru artiști și scriitori, căruia să i se asigure o aprovizionare specială cu produse alimentare și textile⁶³. Potrivit Magdei Cârnecki, nu se poate nega efortul regimului comunist de a oferi bugete ridicate pentru cultură, de a asigura fonduri și mijloace de creație și odihnă, drepturi de autor ridicate, comenzi de stat periodice, publicitate și onoruri artiștilor “oficiali” sau “integrați” în cadrul noii sale politici culturale⁶⁴. În primii ani de după 1949, FP s-a confruntat și cu problema inexistenței în București a unui magazin unde să se poată vinde lucrările artiștilor, iar multe dintre demersurile pentru rezolvarea acestei chestiuni au fost ignorate de primărie⁶⁵.

Dintr-o Informație cu privire la activitatea Fondului Plastic din 16 iunie 1952, redactată de Maria Ursu, instructor al Sectorului de Literatură și Artă din Secția de Propagandă, reieșea că, din anul 1950 și până în luna aprilie 1952, un număr de 426 de artiști au primit împrumuturi în valoare de 12.539.889 de lei vechi, ajutoare de creație 4.500.000 de lei, cheltuieli de documentare 450.000 de lei. Pe de o parte, documentul deplângea faptul că din totalul de împrumuturi de 12.539.889 de lei, numai 1.461.000 de lei au fost acordate unor plasticieni mai apropiați de partid (denumiți “artiști valoroși”): Gheorghe Șaru, Gavril Miklossy, Szönyi Ștefan, Andrei Sobotka, Lazăr Gherman, Lidia Agricola, Eftimie Bârleanu, Tiberiu Kraus, Elly Hette, Nicolae Popa, Iosif Iser. În realitate, doar cel din urmă merita cu prisosință calificativul maxim sugerat de instructor. Pe de altă parte, în informare era criticată tendința celor din fruntea Fondului de a privilegia artiști “formaliști”, chiar dacă

⁶⁰ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 21; *Ibidem*, dosar nr. 17/1949, f. 9.

⁶¹ R. Ionescu, *op. cit.*, p. 14-15.

⁶² A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 205-206.

⁶³ *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 62.

⁶⁴ M. Cârnecki, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁵ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 189.

mulți aveau statutul de maeștri ai picturii și sculpturii românești: “În general – consemna instructorul Secției de Propagandă –, conducerea Fondului și îndeosebi tov. M. H. Maxy au dus o politică dăunătoare prin stimularea elementelor formaliste și a unor artiști fără valoare. S-au acordat sume mult prea mari unor artiști talentați, dar care n-au depus eforturi pentru a se rupe de formalism, ca Anghel Gheorghe (201.000 de lei vechi), Baba Corneliu (155.000 de lei vechi), Medrea Cornel (190.000), Torasian Sirarpi (160.000), J. Perahim (70.000), Gh. Labin (82.000), Iftode Eugenia (165.000) și unor formalisti înveterați ca Ada Geo Medrea (165.000), Oscar Han (233.000), Nuți Aconț (65.000), [Rudolf] Schweitzer-Cumpăna (75.000), [Vasile] Vasiliu-Falti (154.000), Eugen Schileru (50.000). Tovarășul Maxy și soția sa Mimi Șaraga au împrumutat importanta sumă de 400.000 de lei vechi. Circa 4.000.000 de lei vechi s-au acordat unui număr de 150 de artiști care nu au realizat nimic și care nu prezintă garanția unor lucrări valabile”⁶⁶.

Însă asprul rechizitoriu împotriva lui M. H. Maxy nu se oprea aici, ci viza problema ajutoarelor, a pensiilor, precum și sprijinirea neavenită a unor pictori “dușmănoși”, între ei și Lucian Grigorescu, devenit acum aproape indezirabil din cauza creațiilor sale estetizante, în contrast cu discursul angajant ținut în octombrie 1947 la Congresul USASZ: “Tov. H. Maxy a încurajat în mod deosebit elemente dușmănoase, formaliste, ca Lucian Grigorescu, Kovács Zoltán de la Cluj, Henri Catargi. Kovács Zoltán și Henri Catargi primesc nejustificat ajutoare lunare de câte 500 de lei noi. Din totalul împrumuturilor acordate s-au restituit numai 30%, cu toate că mulți artiști au încasat sume pe baza comenzilor făcute (Baba, [Camil] Ressu, Lazăr Gherman etc.). Sumele acordate de Fond reprezentând ajutoare și cheltuieli de documentare nu s-au dat întotdeauna pentru stimularea creației. Astfel, tinerilor artiști formalisti care fac școală de recalificare li se acordă nejustificat un ajutor lunar între 300-350 de lei noi. Majoritatea acestor tineri au făcut foarte puține progrese. Un număr de 120 de artiști plastici primesc pensii lunare de 250-750 de lei. Pensiile reprezintă 37% din bugetul Fondului. O bună parte din pensionari au un trecut artistic îndoielnic. La casele de creație și odihnă de la Sinaia au fost trimiși 224 de artiști merituoși. În general, însă, casele de la Sinaia au fost folosite mai mult pentru odihnă decât pentru creație. [...]. Pentru remedierea acestor lipsuri propunem: 1. scoaterea lui M. H. Maxy din funcția de președinte și reorganizarea Comitetului. 2. numirea tov. Gh. Șaru în funcția de președinte și a tov. Iosif Cova ca secretar al Comitetului Fondului Plastic. 3. comitetul Fondului să cheme în fața lui pe acei artiști care au datorii mari la Fond și care, deși au încasat sume importante din realizarea comenzilor, nu au restituit împrumuturile. 4. Comitetul Fondului să revizuiască pensiile și să acorde pensii numai acelor care merită”⁶⁷.

Înființarea Uniunii Artiștilor Plastici. Întârzierea constituirii unei uniuni de creație a artiștilor plastici, în comparație cu înființarea mai timpurie a uniunii scriitorilor și a celei a compozitorilor, reflectă poate căutățile și evaluările mai

⁶⁶ *Ibidem*, f. 205-206.

⁶⁷ *Ibidem*.

îndelungate și contradictorii ale conducerii PMR și ale Direcției/Secției de Propagandă și Agitație. Multe indicii sugerau după 1944-1945 că preferințele factorilor de decizie din PCR se vor îndrepta spre M. H. Maxy. Chiar și în istoriografia română postdecembristă s-a perpetuat imaginea unui Maxy foarte apropiat de interesele vârfurilor comuniste, fără a se sesiza întotdeauna toate nuanțele – atacurile declanșate împotriva lui, căderea în dizgrație, elemente care, în cele din urmă, i-au compromis ascensiunea spre președinția preconizatei uniuni a plasticienilor. Într-o voluminoasă lucrare dedicată vieții artistice zbuciumate din deceniul cinci al secolului XX, Mihai Pelin îl caracterizează pe M. H. Maxy astfel: “avid de autoritate, nu o putea exercita pe aceasta decât acaparând energic pârghiile politice și administrative ale domeniului. [...]. M. H. Maxy a fost printre primii, dar nu singurul, care au atacat tradițiile consolidate ale picturii românești dinspre extrema stângă”⁶⁸. Până la urmă, în postul de președinte al UAP a ajuns sculptorul Boris Caragea, cel care – potrivit lui Radu Bogdan – și-ar fi distrus toate operele concepute înainte de 1944, lepădându-se de trecutul său (fusesse și artistul Casei Regale). Această schimbare l-a transformat într-un plastician favorit în ochii regimului și favorizat⁶⁹, alături de alți artiști: Constantin Baraschi, Adina Paula Moscu, Dorio Lazăr, Jules Perahim, Dumitru Demu, Ștefan Szönyi, Ligia Macovei, Gavril Miklossy ș. a.⁷⁰

Instituția care a precedat Uniunea Artiștilor Plastici (UAP), Sindicatul Artelor Frumoase (SAF), exista încă din 12 martie 1921 și a fost reînființat de Maxy imediat după 1944. În 1945, număra – după datele celui care se afla în fruntea lui – 700 de membri. Conform criticului și istoricului de artă Radu Ionescu, desființarea Sindicatului în 1950, prin crearea Uniunii, exprima dorința statului “de a dialoga cu artiștii de pe poziții de forță”⁷¹. Dizolvarea SAF s-a produs practic la 20 octombrie 1950, când a fost convocată o adunare a foștilor membri ai Sindicatului, care a adoptat Statutul Artiștilor Plastici. Prin Decretul nr. 226 din 25 decembrie 1950, UAP era recunoscută ca persoană juridică, iar SAF se dizolva și patrimoniul său trecea la noua Uniune. Boris Caragea a fost ales președinte, iar Gheorghe Labin a devenit secretar general⁷². După modelul celorlalte uniuni, și UAP și-a format Comisia de îndrumare (numite de către unii plasticieni și critici de artă și Comisia de “reeducare”). Artiștii erau obligați să își prezinte aici proiecte și lucrări în curs de finisare “pentru îmbunătățire”, iar de multe ori comisiile vâneau elementele – reale sau imaginare – impresioniste, formaliste, precum și alte “păcate”⁷³.

⁶⁸ M. Pelin, *op. cit.*, p. 373-375.

⁶⁹ Diriguitorii din cultură au propus la 9 iulie 1952 ca o mașină “Pobeda” să fie repartizată conducerii UAP de către Comisia de Stat a Aprovizionării; A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 254.

⁷⁰ A se vedea câteva indicii în privința preferințelor conducerii PMR într-un plan de muncă al Sectorului de Literatură și Artă de la începutul anului 1951; *Ibidem*, dosar nr. 6/1951, f. 5.

⁷¹ R. Ionescu, *op. cit.*, p. 11.

⁷² *Ibidem*, p. 16.

⁷³ *Ibidem*, p. 17.

Astfel, înființarea UAP a întărit controlul comunist asupra vieții artistice, inclusiv prin intensificarea dezbaterilor ideologice desfășurate în filialele și cenaclurile uniunii⁷⁴. Instructorii SPA au devenit sensibili la una din problemele UAP – lipsa unui sediu potrivit (“Uniunea își duce activitatea în două camere și un hol, în condiții aproape imposibile”) – fiind conștienți că în acest caz “nu se pot organiza consfătuiri [ideologice] cu artiștii, nu se pot face discuții în jurul lucrărilor artiștilor etc.”⁷⁵.

UAP avea și alte sarcini: pregătirea organizării de expoziții și bazare, mai ales în orașele unde existau filiale sau o mișcare artistică mai dezvoltată; stabilirea – împreună cu organele de partid – a temelor artistice⁷⁶; organizarea de ședințe cu comisiile de îndrumare pentru a analiza activitatea lor; organizarea de colective de artiști care să se deplaseze în teren în vederea executării de lucrări pentru Expoziția de Stat; mobilizarea artiștilor pentru cursurile de estetică marxist-leninistă; organizarea de deplasări de creație în diferite orașe și regiuni. Între atribuțiile primite de conducerea (Comitetul) UAP era și aceea de a-i controla pe plasticieni, fiind la rândul ei supusă verificării și controlului Secției de Propagandă și Agitație care evalua periodic “îmbunătățirea muncii”. Chiar pictori mari (Theodor Pallady, H. H. Catargi) erau umiliți de comisiile din subordinea comitetului și trimiși să învețe să picteze în spirit realist socialist într-un atelier special⁷⁷. Cel puțin o dată pe an era convocată la Sectorul de Literatură și Artă o consfătuire cu conducerea Ministerului

⁷⁴ Radu Bogdan, Eugen Schileru, *Pictura, în Artele plastice în România după 23 august 1944, ed. cit.*, p. 33-36.

⁷⁵ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 188-191.

⁷⁶ Un referat al SPA din 4 decembrie 1952, preciza că “tematica lucrărilor de pictură și sculptură este în general bine întocmită. Sunt prezente teme importante ca: figura tovarășului Stalin, a conducătorilor partidului nostru, prietenia cu Uniunea Sovietică, aspecte din industrie, transformarea socialistă a agriculturii. Deși tematica este variată, lipsesc o serie de teme importante cărora artiștii plastici ar trebui să le dea atenție: lipsesc subiecte despre marele Lenin; s-au neglijat în general subiectele istorice și în special cele care înfățișează prietenia cu poporul rus; comenzile în legătură cu prietenia româno-sovietică sunt repartizate disproporționat: din cele 10 comenzi, numai două sunt pentru pictură, iar celelalte 8 sunt date pentru sculptură; pentru subiecte în legătură cu armata s-a dat o singură comandă; comenzile privind subiecte despre construcția Canalului Dunăre-Marea Neagră sunt date unor artiști care au dovedit în lucrările lor că au încă serioase rămășițe formaliste (Eugen Popa, Harșia Teodor, Jalea Ion); nu există nici o comandă pentru peisaj, iar comenzile vechi date unor artiști fără posibilități prea mari nu garantează că vom avea peisaje realizate; pictura de gen este slab reprezentată. Subiecte din viața oamenilor muncii sunt foarte puține și nesemnificative; portretele sunt în cea mai mare parte neprecizate. Cele care sunt precizate sunt nesemnificative. (De pildă, portretul chimistei Rodica Sârbu, portretul lui Iuliu Gherendi, al lui Dumitru Orzănescu etc.). *Propunem* ca biroul UAP și conducerea Comitetului pentru Artă să lărgască tematica și să ia măsuri ca temele cele mai importante să fie date unor artiști corespunzători chiar dacă mai au și alte comenzi, deoarece există posibilități ca ele să fie terminate până în toamna anului 1953, când se va deschide Expoziția de Stat”; cf. *Ibidem*, f. 328-329.

⁷⁷ R. Ionescu, *op. cit.*, p. 18.

Artelor/Comitetului pentru Artă și cu comitetul din fruntea UAP pentru a analiza situația pregătirii Expoziției Anuale de Stat⁷⁸.

UAP a fost și o curea de transmisie a partidului și a SPA prin care s-au impus teme artistice ideologizate până la extrem: fruntași în producție, aspecte de pe marile șantiere naționale, aspecte din gospodăriile agricole colective și de stat, peisaje ale țării, dar fără derivate “formaliste”, prietenia între popoare (cu precădere cea dintre poporul român și cel rus), imagini din viața tineretului comunist, a ostașilor, 30 de ani de la înființarea partidului etc. Ori de câte ori spiritul de partid nu se vădea suficient în rândurile artiștilor și ale organizației lor profesionale, aparatul de propagandă recurgea la demascări, înscenări, atacuri vehemente publicate în presa de partid și în revistele culturale, în care erau reamintite “sarcinile” adevărate ale plasticienilor și erau reiterate elementele asupra cărora trebuie să se centreze creația lor. Prin astfel de practici și în România se îndeplinesc condițiile pentru existența **culturii totalitare**, așa cum sunt ele teoretizate de Igor Golomstock: rolul primordial al ideologiei, organizarea întregii vieți artistice prin intermediul uniunilor de creație instituite pentru a controla și îndruma celelalte componente ale mașinăriei culturii, o luptă pe viață și pe moarte împotriva tuturor tendințelor ce diferă de cea oficială⁷⁹.

Controlul expozițiilor, atelierelor, locurilor unde altădată artiștii pictau nestingheriți a atins paroxismul și nu este de mirare că maestrul Theodor Pallady a fost ridicat pentru câteva ore de organele de miliție, deoarece picta fără autorizație în parcul Cișmigiu⁸⁰. Secția de Propagandă, prin Sectorul de Artă, controla munca UAP și a filialelor sale fie direct, fie indirect apelând la informațiile primite de la Comitetele Regionale ale PMR. O astfel de descindere la filiala UAP din Târgu-Mureș este consemnată de un document din 8 aprilie 1952, privitor la activitatea organelor locale de partid în problemele literarii și artei: “munca filialei Uniunii Artiștilor Plastici – se spunea în informație – a fost mai îndeaproape controlată de Comitetul regional. Artiștii plastici (în număr de 30) discută periodic asupra lucrărilor lor și prelucrează diferite materiale sovietice. În prezent artiștii plastici se pregătesc intens în vederea Expoziției Anuale de Stat. [István] Barabás a terminat tabloul «Seceriș la colhoz» și lucrează la un tablou reprezentând delegația de țărani muncitori români în Piața Roșie din Moscova. Tabloul va fi terminat până la sfârșitul lunii aprilie. Iszák Márton și Csorvassy lucrează la statuia tovarășului Stalin. Ei au făcut câteva machete, care cred că sunt destul de slabe și așteaptă să fie vizitați de tovarăși de la Comitetul pentru Artă pentru a le definitiva. Iszák Márton a terminat pentru Expoziție o sculptură izbutită reprezentând un bătrân care învață carte, o pionieră care cântă la flaut și bustul stahanovistului Simeria Gheorghe. Csorvassy lucrează la o compoziție în ghips reprezentând doi muncitori aruncând armament în mare, o altă compoziție reprezentând un grup de ostași coreeni și un bust mare

⁷⁸ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 6/1951, f. 12.

⁷⁹ Igor Golomstock, *Problems of the Study of the Stalinist Culture*, în *The Culture of the Stalin Period* (ed. Hans Günther), The Mac Millan Press – SSEES, 1990, p. 111.

⁸⁰ R. Ionescu, *op. cit.*, p. 20.

reprezentând pe tovarășa Ana [Pauker]. Cred că primele două lucrări sunt mai izbutite. Pictorul [András] Bordi și-a întrerupt activitatea fiind bolnav de mai multe luni (cancer stomacal). El are neterminat un tablou mare reprezentând primirea unei mașini sovietice de către muncitorii unei întreprinderi din Târgu-Mureș. Kulcsar Bela a terminat bustul tovarășului Gheorghiu-Dej. Cred că lucrarea este slabă. Orientarea generală a plasticienilor din Târgu-Mureș, ca și a elevilor de la Școala Medie de Artă în rândul cărora se găsesc multe elemente foarte talentate, este sănătoasă, marea majoritate a plasticilor creează lucrări realiste⁸¹. Peste câteva luni, în contextul demascării “devierii de dreapta”, nu mai era atât de presant pentru sculptorul Csorvassy să termine bustul Anei Pauker; ba chiar a continua lucrul echivala cu o sfidare, cu un delict.

Critica de artă. Nu a scăpat de balastul ideologic nici secția de critică a UAP. Linia oficială a partidului presupunea atât înfierarea de către cronică plastică a modalităților minore, ale intimismului, considerate forme subiective, a absconsului și a exhibiționismului, a așa-zisei arte salonaarde, cât și pledoaria pentru marile teme, marile subiecte și motive plastice demne de o artă partinică. Acest discurs a fost însușit și de istoricii de artă, siliți să militeze pentru introducerea “partinității” în artele plastice, ca singură modalitate de a fi obiectiv, de a reda adevărul vieții⁸², o sintagmă pervertită de ideologia oficială. Primele aspecte ale limbii de lemn în domeniul orientării și criticii plastice apar înainte de constituirea UAP, încă din 1948⁸³. La 5 februarie 1948, Nicolae Moraru remarcă în fața conducerii Secției Centrale de Educație Politică faptul că: “Critici plastici de fapt nu există, în orice caz, [critica] e foarte slabă. [Criticii] sau cad în extaz față de înfăptuire sau înșiră niște lucruri care nu au nici o legătură. Criticii noștri sunt foarte slabi și foarte puțin pregătiți. Pe linia îndrumării am organizat dezbateri în legătură cu broșura lui Kemenov. Am încercat să orientăm expozițiile, mai ales aceasta care vine: 6 martie, și trebuie să spun că în genere din dezbaterile noastre, din aprecierile muncii critice, am scăpat un lucru. Plastica a fost prezentă în ultimii ani pe afișe, coperte, ca decor, unde s-au realizat destule lucruri interesante și valoroase. Chiar noi am uitat acest lucru. [...] Problema criticii se pune cu toată ascuțimea. Trebuie creați critici. Aici trebuiesc îndrumați oameni tineri, încurajați. Radu Bogdan are o gândire mai bună, vrea să facă critică. Studiază, învață. Trebuie văzut la «Scânteia» un tov[arăș] care să se ocupe [n. n., de critica plastică]”⁸⁴.

Nici peste câteva luni, cu prilejul unei alte ședințe a aparatului de propagandă, la 2 august 1948, cu secretarii generali ai Ministerului Artelor și Informațiilor, Nicolae Moraru nu părea că l-a identificat pe cronicarul plastic ideal,

⁸¹ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 109-110.

⁸² A se vedea Mircea Popescu, Eugen Schileru, *Introducere*, în *Artele plastice în România după 23 august 1944*, ed. cit., p. 17.

⁸³ A se vedea amănunte la R. Bogdan, *Un martor al realismului socialist* (III), “Dilema”, an III, nr. 115, 24-30 martie 1995.

⁸⁴ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 9/1948, f. 19-21.

care să devină unul oficial: “Critica în domeniul plasticii, care nu a reușit să devie o critică adâncă, competentă, este o problemă foarte serioasă”⁸⁵. Chiar speranțele puse în criticul de artă Radu Bogdan s-au mai diminuat, mai ales după o întâlnire a artiștilor și criticilor plastici cu conducerea Direcției de Propagandă în vara anului 1949, când cronicarul și istoricul de artă și-a mărturisit starea de confuzie, stârnind stupeoare în rândurile audienței⁸⁶.

Condițiile materiale ale artiștilor. Dar a fi un artist / critic oficial, un artist de stat, pentru alți plasticieni era o tentație irezistibilă nu numai ca trambulină pentru parvenire, ascensiune profesională, ci mai ales din cauza situației materiale, lucru speculat de mașinăria de propagandă care întocmea periodic referate privind condițiile materiale și de muncă ale artiștilor plastici. Într-un astfel de material, din 30 mai 1952, se consemna faptul că situația unui număr important de artiști este foarte grea din lipsa unui sprijin corespunzător pentru creație și din lipsa unor camere strict necesare pentru locuit. Probabil ținând cont și de loialitatea față de partid și de tematica “pe linie” abordată de plasticieni, documentul făcea și unele recomandări, într-o ordine de priorități care îi lasă la urmă pe Alexandru Ciucurencu și Corneliu Baba: “Din numărul de aproape 300 de artiști care sunt în această situație credem că trebuie rezolvată imediat problema locuințelor și atelierelor pentru următorii: *Szönyi Ștefan*, autorul tabloului «I. V. Stalin – marele constructor al comunismului», locuiește cu soția și copilul de trei ani în același apartament cu un tovarăș bolnav de tuberculoză, iar atelierul este la o distanță foarte mare de locuință. *Demu Dumitru*, autorul monumentului «I. V. Stalin» din București, lucrează într-o fostă prăvălie din Str. Sfântul Ion Nou, cu totul necorespunzătoare pentru creație. *Haiduc Aurel*, autorul tabloului «Înființarea diviziei <Tudor Vladimirescu>», locuiește într-o casă fără lumină și foarte umedă. *Adina Paula Moscu*, autoarea tabloului «Semnarea tratatului de prietenie și asistență mutuală româno-sovietic», locuiește într-un apartament cu încă două familii și nu are atelier. *Hette Elly*, sculptoriță profesoară la Institutul de Arte Plastice, autoarea proiectului de monument «Suvorov», are un singur pat la o cunoștință, unde poate veni numai seara să doarmă. Din cauza aceasta nu și-a putut aduce familia de la Iași, fiind nevoită să stea despărțită de soțul ei de un an și jumătate. Nu are nici un atelier. *Taru Eugen*, unul din cei mai talentați caricaturiști, autorul a nenumărate caricaturi și a ilustrațiilor la volumul «Momente și schițe» de I. L. Caragiale, lucrează în condiții foarte proaste. Nu are atelier. *Rick Auerbach*, un foarte bun caricaturist, locuiește într-o cameră întunecoasă împreună cu soția sa. În aceeași cameră trebuie să și creeze din lipsa unui atelier. *Corina Lecca*, autoarea tablourilor «Portret I. V. Stalin», «Al. Moghioroș», și a lucrării «Probă de oțel la uzinele Reșița», locuiește într-o cameră foarte mică, unde și creează din lipsa unui atelier. *Zăinescu Ecaterina*, autoarea lucrărilor «Ostași citind ziarul în colectiv

⁸⁵ *Ibidem*, f. 223-224.

⁸⁶ Radu Bogdan admite însă că a scris articole de critică de artă infestate copios cu ideologia comunistă, de care după 1989 s-a rușinat; R. Bogdan, *Un martor al realismului socialist (V)*, “Dilema”, an III, nr. 117, 7-13 aprilie 1995, p. 2.

în armată» și «Veteranul Mihai Buțoreanu explicând atacul de la Smârdan», are locuință necorespunzătoare. *Sobotka Andrei*, autorul sculpturii «Stalin e la pază», lucrează într-un atelier necorespunzător. *I. Marșic*, director adjunct al Institutului de Artă Plastică «N. Grigorescu», locuiește cu soția și copilul într-o cameră a unui sediu UTM în condiții imposibile. Din cauza aceasta nu poate crea. *Popa Eugen* locuiește într-o cameră cu familia compusă din patru persoane. În aceeași cameră creează. *Ostap Andrei*, sculptor tânăr, foarte talentat, locuiește într-o cameră de 2/2 la mansardă. Nu are atelier. *Popescu Justina*, autoarea tabloului «La Uzinele 23 August se formează noi cadre» și a unor portrete bine realizate, locuiește cu familia în număr de cinci persoane în două camere mici. Într-una din camere creează din lipsa unui atelier. [...]. Artiștii Ciucurencu Alex., Baba Corneliu, Lelia Zuaf, Ionescu T. N., Varco și Dincă [...] nu au locuințe corespunzătoare și nici ateliere de creație»⁸⁷. Mai trebuie precizat că avalanșa de legi îndreptate împotriva regimului proprietății imobiliare, mai ales după 1950, i-a lovit și pe mulți artiști, neținându-se cont de nevoia lor de a crea într-un atelier care să fie separat de propria locuință; astfel, în noua lege a chirilor nu era prevăzută și o cameră în plus pentru artiștii plastici.

Referatul din 30 mai 1952 relua și alte probleme cu care se confruntau artiștii, inclusiv chestiunea unui magazin de vânzări, precum și fiscalitatea excesivă: «În București nu există nici un magazin unde să se poată vinde lucrările artiștilor. Din această cauză, marea majoritate a artiștilor nu au posibilitatea să-și plaseze picturile sau sculpturile. Deși Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic au făcut nenumărate propuneri Sfatului Popular al capitalei, nu s-a rezolvat până acum această cerință îndreptățită. Artiștii plastici plătesc de la 2-35% impozit de creație și 37% impozit pe circulație. În timp ce scriitorii și compozitorii plătesc impozitul de la 2-35% pentru creația propriu-zisă, pictorii și sculptorii plătesc acest impozit și pentru materialele ajutoare creației (fier, ghips, lemn, pânză, culori etc.). De asemeni, din cauza impozitului de 37% pe circulație, care scumpește mult prețul de vânzare, oamenii muncii nu-și pot permite să cumpere asemenea obiecte de artă. Problema drepturilor de autor pentru sculptori și pictori se discută de un an și jumătate la Comitetul pentru Artă, fără să se ia vreo hotărâre concretă. Din această cauză sunt nemulțumiri în rândurile artiștilor, aceștia neputând să-și încaseze drepturile. De exemplu, lucrarea «Întâlnirea» a tov. Boris Caragea s-a turnat de patru ori, el neprimind nici un drept de autor. O situație grea au artiștii în ceea ce privește aprovizionarea. Nu există o cooperativă care să ușureze aprovizionarea artiștilor frunțași cu alimente și îmbrăcăminte»⁸⁸.

Într-un referat, de astă dată al Secției de Propagandă, vizat probabil de Leonte Răutu, cu privire la condițiile de creație și de trai ale oamenilor de literatură și artă, datat 9 iulie 1952, care se întemeia pe referatul Sectorului din 30 mai 1952, se făceau următoarele precizări: «Semnalăm că în URSS impozitele asupra dreptului de autor sunt cu mult mai mici decât la noi. De exemplu, după 5.000 de lei drept de

⁸⁷ A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, dosar nr. 12/1952, f. 188-189.

⁸⁸ *Ibidem*, f. 189-190.

autor la noi se plătește 339 de lei, pe când după sistemul sovietic ar trebui plătit numai 75 de lei impozit”. Se mai constata faptul că fondurile de achiziții pentru lucrări de artă ale Comitetului pentru Artă s-au terminat și că nici “alte instituții de stat sau organizații de masă nu pot, de asemenea, achiziționa opere de artă, deoarece n-au prevăzut în planul lor de casă numerarul pentru plata acestor lucrări. Chiar în cazul când instituțiile au prevăzut în planul lor numerar necesar pentru achiziționarea de lucrări de artă plastică, Banca de Stat, referindu-se la Hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 1089, face greutăți, considerându-i pe artiști drept «sector particular». Propunem elaborarea unei hotărâri a CC [n. n., al PMR] și a Consiliului de Miniștri care socotim că nu trebuie publicată în presă [s. n.] care să cuprindă următoarele: 1. Sfatul Popular București și Sfaturile Populare din celelalte orașe [...] să fie obligate ca în termen de trei luni de la apariția Hotărârii să asigure locuințe și ateliere corespunzătoare pentru scriitorii și artiștii recomandați de către comitetele regionale de partid și Secția de Propagandă și Agitație a CC. 2. bugetul Comitetului pentru Artă să fie suplimentat cu 1.250.000 de lei pentru achiziționarea de lucrări muzicale, dramatice și de artă plastică. 3. Impozitul asupra dreptului de autor să fie redus conform sistemului sovietic și anume:

Dreptul de autor	impozit
Până la 5.000 de lei	1,5%
5.000-6.700 d lei	75 lei + 5,5% din suma ce depășește 4.500 lei [...].

Impozitul asupra dreptului de autor al artiștilor plastici să se aplice asupra sumei încasate pentru lucrarea respectivă, scăzându-se valoarea materialului folosit pentru executarea lucrării la care nu se poate percepe impozit de drept de autor. Impozitul pe circulație la lucrările de artă plastică să fie redus de la 37% la 10%. Să se prevadă în planurile de casă ale organizațiilor de masă (pentru sedii, case de odihnă, cluburi și colțuri roșii etc.), ale Sfaturilor Populare și ale unor instituții de stat (pentru gări, case de odihnă, parcuri, așezăminte sportive, holurile cinematografelor și teatrelor etc.) numerarul necesar pentru achiziționarea lucrărilor de artă plastică. [...] Operele de artă plastică să nu fie considerate de Banca de Stat drept «sector particular». Fondul Plastic să fie autorizat ca pe baza unui plan de casă trimestrial să plătească în numerar drepturile de autor pe care diferite întreprinderi și instituții le-au achitat Fondului prin cont-virament. Ministerul Comerțului Interior în colaborare cu comitetele Fondurilor de creație și Sfaturile Populare să ia măsuri pentru înființarea în București, Cluj, Iași și Timișoara a unor magazine speciale (închise) pentru artiști și scriitori”⁸⁹.

Noile muzee. Printr-o Hotărâre a CC al PMR, s-a decis comemorarea Doftanei la 10 noiembrie 1949, dată la care urma să se inaugureze și noul muzeu consacrat deținuților comuniști. (Alexandru Drăghici era desemnat ca reprezentant al Federației Naționale a Foștilor Deținuți și Internați Politici Antifasciști⁹⁰). O altă

⁸⁹ *Ibidem*, f. 249-254.

⁹⁰ *Ibidem*, fond C.C. al P.C.R., Cancelarie, dosar nr. 163/1949, f. 1. La ședința Secretariatului CC al PMR din 2 ianuarie 1950, s-a adoptat Hotărârea ca o parte restaurată a Doftanei (implicând și