

LIBERTATEA DE CREAȚIE

Considerații asupra raporturilor stabilite între artistul plastic, comanda socială a Statului și gustul public în deceniul al treilea al secolului XX

CORNEL CRĂCIUN

Lucrarea de față își găsește punctul de plecare în două surse total diferite: pe de o parte propriile cercetări și acumulări ce ne-au condus spre teritoriul atât de benefic — dar și atât de controversat — al mentalității artistice, pe de altă parte recunoaștem deschis că ne-a incitat spre acest studiu excelenta operă a profesorului Z. Ornea, intitulată „*Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*“.¹ Parcurgând paginile acesteia — construite cu acel simț profund al simfonicului atât de propriu autorului ei — am constatat că domnia sa nu utiliza toate capacitățile artistice ale „orchestrei“, respectiv lipsea partea consacrată tocmai plasticii autohtone a deceniului în cauză. Din dorința noastră de a ne lămuri și a lămuri cât mai complet asupra fascinantei perioade interbelice — extrem de interesantă și competitivă și din punct de vedere artistic —, precum din nevoia resimțită acut de a completa informația și imaginea acestui sector esențial al demersului cultural al unei națiuni, s-a născut motivația suficientă pentru conturarea dimensiunilor posibilelor „granițe“ a ceea ce numim în mod curent *libertate de creație*.

Fără a intra în prea multe detalii, simțim nevoia firească de a postula legătura intrinsecă care trebuie să patroneze ecuația fapt cultural — stabilitate politică — prosperitate economică. Toți cei trei termeni amintiți s-au aflat într-o consonanță revelatoare pe durata perioadei interbelice, cu deosebire în deceniul al treilea. România se găsea, după un război victorios, în situația fericită a întregirii complete a granițelor naționale. Constituția regală din 1923 garanta organizarea politică a țării, legea administrativă din 1925 împărțea în modul cel mai eficient posibil teritoriul statal, economia — chiar dacă preponderent agrară — asigura siguranța unei existențe omenești decente. Imaginea ar putea să ne inducă în eroare și să fim convinși că artiștii — precum ceilalți cetățeni ai țării — duceau, cu toții, un trai îndestulat, propice unei creații de anvergură. Ca în orice societate competitivă, acest lucru era valabil doar pentru câteva cazuri, majoritatea creatorilor plastici autentici trăind pentru un crez care le acapara toate forțele specifice. Ei se gândeau, în primul rând, să realizeze ARTA și nu să facă investiții — oricât de profitabile s-ar fi dovedit acestea.

Care era poziția Statului față de slujitorii plasticii românești? Iată o excelentă întrebare — valabilă și pentru alte domenii și vremuri — căreia vom încerca să-i dăm un răspuns satisfăcător în cele ce urmează.

Dintr-o declarație a premierului liberal al perioadei — l-am numit aici pe Ionel I. C. Brătianu — făcută cu ocazia unei vizite la Academia Romană din Roma, ar rezulta un dezinteres marcat pentru situația socială a artistului: „... Arta o faceți pe cont propriu, domnilor. În statul nostru avem alte probleme!“.² Dincolo de sarcasmul politicianist evident al discursului semantic reținem recunoașterea, indirectă, a „libertății“ de acțiune a artistului — ceea ce până la un punct este perfect normal — fără posibilitatea de a apela la subvenții sau comenzi oficiale. Același aspect este subliniat, cum nu se poate mai elocvent, de către istoricul de artă George Oprescu cu referire directă la situația sculpturii românești interbelice.³ Comenzile de Stat erau puține și nu se ofereau, de cele mai multe ori, pe criterii de calificare ci după însemnătatea protectorilor pe care și-i puteau permite artiștii. Concursurile erau permanente amânate și anulate, lucrări de mari dimensiuni se vor realiza — cu preponderență — în deceniul patru. Mărturia unui artist și cronicar plastic de certă valoare este semnificativă în acest sens. *Oscar Han*, într-un interviu acordat ziaristului Boris Buzilă, remarcă următoarele referitor la perioada sa de creație interbelică: „Doream să fac artă monumentală, dar trebuia să mă mulțumesc cu decorarea interioarelor, cu portretul de familie și de cimitir... Acum 3—4 decenii (interviul datează de la începutul anilor '70, n.a.) sculptura și pictura riscău să fie reduse din ce în ce mai mult la funcția de simplu divertisment al bulghezului snob și mulțumit de sine, amenințate să degenereze într-o plastică minoră de bibelouri și agrement“.⁴

Idealul formulat, cu duioșie, de poetul Vlahuță în monografia dedicată pictorului Grigorescu părea extrem de îndepărtat pentru foarte multe dintre plasticienii deceniului — „*mai ales pictura cere liniște și vigoare, îndestulare materială, zidiri spațioase, cu ferestre largi — o viață înfloritoare și liberă*“.⁵ Câți dintre artiștii noștri își puteau permite așa ceva?

Atingând această problemă ajungem la aspectul receptării în epocă, la gustul public. Renumele multora dintre artiștii români ai generației mai vârstnice la acea dată a fost clădit pe un fundament cu totul neînțemeiat, „mitul“ fiind alimentat de așa-numitele „bune legături“ și de un spirit ușor asimilabil pentru tot ceea ce putea fi numit searbăd și ieftin. Încă din timpul aceluși deceniu asistăm la demolarea unor „vârfuri“ ale domeniului: „... Cine mai crede că Verona și alții de felul lui Kimon Loghi sunt creatori... se înșală amarnic“ este de părere O. W. Cisek — unul dintre cei mai atenți și competenți „analști“ ai fenomenului plastic autohton în deceniul trei — și continuă domnia sa „Vina n-o are în privința aceasta numai acea societate care cumpără orice lucrare dulceagă, pecetluită cu un nume cunoscut, ci, mai cu seamă, presa“.⁶ Această componentă formativă a gustului public — ne referim firesc la mass-media — a avut parte, în epocă, de luări de poziție dintre cele mai acide — vezi aici același Oscar Han și colegii săi din *Grupul celor patru*: Fr. Șirato și N. N. Tonitza — culminând cu atitudinea poetului *Ion Vinea*, formulată într-un interviu acordat publicistului Felix Aderca: „... Nu trebuie să avem nici o speranță în critica profesionistă. Ea nu e de nici un folos vădit pentru creația artistică. Adevărata critică nu se

poale face decât tot de creatori: numai ei pot avea intuiția talentului altora, chiar când, intelectual, nu-i înțeleg”.⁷

Prioritar, au avut „succes” de public și financiar cei care au făcut compromisuri gustului comun. Din punct de vedere organizatoric, deceniul a fost dominat de confruntarea de idei și artistică dintre două grupări: „*Tinerimea Artistică*” și „*Arta Română*”. Prima era formată din „vechii maestri” susținuți de oficialitate: Kimon Loghi, Artur Verona, Ipolit Strâmbu, G. D. Mirea, alături de care continuau să „defileze” Cecilia Cuțescu-Storck, Gh. Petrașcu și J. Al. Steriadi. În cealaltă „tabără” se situau înnoitorii plasticiei autohtone: Camil Ressu, Iosif Iser, Francisc Șirato, N. N. Tonitza, Nicolae Dărăscu, Ion Theodorescu-Sion, Theodor Pallady. Din motive de oportunitate — așa cum va naviga pe durata întregii sale existențe ce-i va asigura în final fotoliul de academician sub regimul comunist⁸ — aderă la grupare și Steriadi, dar fără a semnifica un câștig important atât pentru grupare, cât și în economia propriei creații.

Meditația asupra „compromisului” artistic pornește, în cazul de față, de la rândurile dedicate de Tonitza lui Luchian în anul 1920: „Pictor mare și sărac! Se poate? Când faci tablouri bune, vinzi scump; când vinzi scump ai bani; când ai bani, ai și o situație în societate. Sărăcia nu poate constitui un certificat de capacitate nici chiar în artă”.⁹ Piața artistică a deceniului era acaparată de „epigonii” lui Grigorescu și de producțiile neoacademiste ale lui Kimon Loghi și G. D. Mirea. Tema *figăncilor* — tratate anecdotice și stereotip de Vermont; naturile statice contrafăcute — menite a decora sufrageria burghezului mijlociu; nudul opulent și cvasi-indecent, destinat dormitorului; peisaje cu țărani de operetă pentru camera de zi; personaje de basm și îngerași pentru camera copiilor — iată în linii mari oferta „oficializată” a mediocrității triumfante. Cum să fie receptați și înțeleși, în atari condiții, un Pallady — cu rafinamentul lui coloristic discret; un Iser și Ressu — cu tipurile lor voluntare, veridice, de muncitori ai gliei; sau, și mai mult, avangarda românească a deceniului care-și consuma violent punctul de incandescență din decembrie 1924?

Două tipuri de artiști, pe gustul publicului, sunt credem — relevante — pentru demonstrația pe care o încercăm privitor la nivelul mediu, general acceptat ca semnificant, de receptare artistică. *Kimon Loghi* este artistul care „pictază cu predilecție scene din povești cu zâne clorotice, feți frumoși cu gesturi teatrale, convenționale, ce-și plimbă speunul într-un mediu, tot teatral conceput, cu lacuri, lună nori, stânci, castele, etc. . . . Dl. Loghi înlocuiește literatura scrisă cu literatura fenomenelor naturale, pe care le aglomerează în tablou, ca elemente purtătoare de sentimente.”¹⁰ Prezentarea necruțătoare pe care i-o face confratele său de breaslă — l-am numit aici pe Francisc Șirato — ne permite să pătrundem nu numai în intimitatea laboratorului de creație al unuia dintre cei mai în vogă artiști ai epocii, ci să înțelegem și limitarea comprehensivă a amatorului de frumos. Iar când acesta se limitează la a cumpăra numai tablouri de autori „consacrați” avem de-a face cu nocrofori¹¹ — așa cum i-a surprins într-o inspirată expresie Zambaccian, celebrul colecționar autohton. Un adevărat crez moral și intelectual pentru ceea ce trebuie să fie și să însemne amatorul de artă dezvoltă același personaj de vîrf al perioadei interbelice, într-un interviu acordat publicistului

Felix Aderca.¹² Mecanismul producerii compromisului și a persistenței în greșală este excelent surprins de colecționarul Octavian Moșescu cu referire la același Kimon Loghi, care mărturisește resemnat: „... când am sosit în țară... am deschis o expoziție pe care cronicarii au apreciat-o, dar n-am vândut nici un tablou. Cu mine a avut o expoziție și Gh. Petrașcu. Același rezultat. El, însă, a stăruit pe același drum. Eu, *din cauza nevoilor materiale*, am început să pictez *ceea ce plăcea publicului de atunci* (primul deceniu al secolului XX, *n.a.*). Am ajuns să mă disprețuiesc și pictura să-mi fie un coșmar în fiecare noapte.”¹³ Impresionanta mărturie se poate aplica, făcând cuvenitele rețușuri, și altor artiști ce nu au putut rezista presiunii economice: Nicolae Vermont, Leon Biju ș.a. Rectitudinea morală a artistului s-a aflat de multe ori în totală contradicție cu necesitățile unei familii relativ numeroase. De acest „flagel” nu au scăpat nici artiști de prima mână, cel mai cunoscut caz fiind cel al lui Nicolae Tonitza după etapa de la Vălenii-de-Munte.

O cu totul altă motivație — ce vine dinspre un orgoliu nemăsurat — caracterizează evoluția altor artiști aflați în grațiile „gustului public” din deceniul al treilea. „Una din personalitățile cele mai reprezentative pentru perioada de trecere de la secolul al XIX-lea la cel al următorului — și, continuăm noi comentariul cuplului George Dragomirescu—Ion Frunzetti¹⁴, până în deceniul trei inclusiv, — este la noi pictorul *George Demetrescu Mirea*. Elev și urmaș al lui Aman, atât ca formație artistică, ca mentalitate și ca director al Școlii de Belle-Arte din București, Mirea se dovedește — în cei peste cinci decenii de carieră — un portretist de valoare, autor de vaste compoziții realizate în maniera încetățenită pe parcursul secolului XIX.¹⁵ Puțin timp după sosirea sa la București — care s-a produs în anul 1884 — el se considera portretistul răsfățat al societății alese căreia acum, când Aman mai îmbătrânise, îi lipsea un astfel de interpret.¹⁶ Dacă Aman este considerat primul artist român care s-a impus pe scara ierarhiei sociale asigurând breslei sale o poziție fermă în categoria intelectualității timpului, Mirea merge — cum era și normal — mai departe. Dar acest lucru nu semnifică automat că poziția pe care o adoptă este și cea mai bună. Aman se mulțumise să câștige sufragiile boierimii, Mirea le dobândește și pe cele ale marii burghezii care controla viața politică a vremii. În calitatea sa oficială, de conducător al învățământului superior artistic din Capitală, și sprijinit de Constantin Stănescu — personaj de tristă amintire pentru „dictatura” pe care-o impusese prin legăturile sale politice la cel mai înalt nivel — Mirea controlează evoluția domeniului până în preajma primului război mondial. Chiar dacă Dragomirescu și Frunzetti în lucrarea lor încearcă să acrediteze ideea că „de la 1900 încoace, Mirea încetează aproape să mai precupeze opinia publică”¹⁷, succesul său ca portretist al elitei financiare rămâne constant până spre finalul vieții. Bine plătit și colecționat cu asiduitate, artistul în cauză devine unul dintre „furnizorii” de imagini ai bunei societăți, „al aceleia care își face despre ea însăși o anumită idee, pentru concretizarea căreia se servește de talentul pictorului în cauză.”¹⁸ Conferirea onorifică a Premiului Național la reînființatul Salon Oficial din 1924 surprinde întreaga mișcare artistică românească, pentru că această încercare tardivă de a-l repune în prim-planul domeniului survine într-un moment când artistul nu mai avea de multă vreme ce spune nou. Gestul

de complezanță — un fel de reparație morală ce i se oferă în genul premiilor la marile festivaluri culturale, pentru întreaga și neapărat îndelungata carieră — trezește ambiții și creează un aer de suspiciune în domeniul plasticii autohtone.

Ștefan Popescu este artistul „onest și prudent în pictură până la inexpressiune”¹⁹, după cum îl caracteriza cu binecunoscuta-i vervă caustică Nicolae Tonitza. Artistul citat s-a impus în perioada deceniului trei prin concurența neloială pe care i-a făcut-o lui Gh. Petrașcu²⁰ și mai ales, prin „curajul prețurilor, în care ținea recordul.”²¹ Foarte agreat în lumea marii burghezii bancare spre deosebire de Petrașcu — care avea priză la intelectuali —, Ștefan Popescu și-a pus relațiile în mișcare pentru a-l deposeda pe rivalul său de obținerea, sigură, a Premiului Național al anului 1925. Din fericire, intervenția decisivă a tineretului artistic — grupat în societatea „Arta Română”²² — a făcut imposibilă această, excocherie și l-a „amănat” cu trei ani pe Ștefan Popescu în obținerea mult râvnitului trofeu.

Puțini artiști se pot mândri cu respectarea intransigentă a idealului artistic pe care și l-au formulat. Din rândul acestora se detașează figurile lui *Theodor Pallady* și *Francisc Șirato*.²³ Primul amintit — unul dintre liderii de necontestat al plasticii românești din prima jumătate a secolului XX —, personaj legendar prin atitudine și altitudine intelectuală; cel de al doilea — Șirato — un plastician cerebral, adevărat „gânditor” în forme plastice, intelectual de marcă și comentator de prestigiu al scenei artistice autohtone.²⁴ Nici lipsurile, nici gloria — atunci când a venit — nici regimul comunist care i-a prins, e drept, la o vârstă înaintată) nu le-au putut modifica datele esențiale ale puternicelor lor personalități.

Achizițiile patronate de Stat cu ocazia Salonului Oficial și a Salonului Ateneului Român nu respectau, de obicei, principiul calității — având în vedere atât componența juriilor, cât mai ales inerentele „gelozii, artistice apărute între expozanți și factorii de decizie în atribuirea recompenselor. Criteriile de valorizare a produsului artistic nu erau clar formulate sau, în unele cazuri — și nu erau rare —, corect aplicate. Această labilitate — pe care mulți vor fi înclinați s-o pună exclusiv pe seama naturii umane — a condus la achiziționarea unor opere de calitate îndoielnică, în timp ce lucrări valoroase au fost condamnate la risipire prin obscure colecții particulare sau, și mai rău, la distrugere. Condițiile oneroase de participare, chiria mare ce se cerea plătită în avans²⁵, precum și alte obstacole de acest gen au împiedecat sau descurajat pe mulți artiști — în special tineri — să expună pe simeze.

Marile talente au reușit să se impună, însă unele au trebuit să plătească un greu tribut pentru succesul lor — cazul lui Tonitza este celebru. Fapt notabil, mediocritatea a dominat constant atât în raporturile artist—comanda socială a Statului, cât și în domeniul achiziției de lucrări. „Salonul Oficial — după cum observa corect Tudor Arghezi — prin natura și menirea lui, exclude extremele și reține doar media. Media, care de obicei împacă două lucruri comune: confortul dulce al artistului... și confortul și mai larg al publicului... care va alege tabloul după mărirea peretelui de-acasă, rămas disponibil între șifonier și „bibliotecă”²⁶. Dincolo de sarcasmul cuvântului arghezian se cuvine reținută „confrun-

tarea, nevăzută dintre artist și societate — singura capabilă și obligată să cearnă valorile și să le valideze. Am avut de-a face și aici cu un exemplu al aplicării „economiei de piață“, de care egalitarismul comunist al ultimelor decenii ne-a ferit. S-au produs opere de excepție pe fondul unei mediocrități călduțe, s-au făcut compromisuri gustului public, s-au petrecut drame imense — parte știute, parte neștiute. Unii artiști și-au salvat crezul și sufletul, alții familia și stomacul. Este necinsit din start să critici fără a construi nimic, așa cum e incorect să lauzi fără a ajuta.

Deceniul al treilea, cu luminile și umbrele sale, a marcat — indubitabil — sincronizarea, atât de mult dorită de Lovinescu, la valorile europene ale momentului. Pe această bază s-a putut consolida apoi — în deceniul următor — poziția noastră competitivă în concertul națiunilor civilizate ale lumii. Artiștii noștri au expus și s-au impus atenției publice la Paris în 1925, Barcelona în 1929, Haga, Anvers și Bruxelles în 1930. Fruntași ai mișcării de avangardă din Europa Centrală și Germania au fost prezenți la expoziția internațională din decembrie 1924, organizată de colaboratorii revistei „Contemporanul“ la București. Coexistența competitivă a artei oficiale cu postmodernismul moderat de la „Arta Romană“ și cu cel tranșant de la „Contemporanul“, realitatea unei echipe de elită cum a fost „Grupul celor patru“ — în paralel cu deja anchilozata „Tinerime Artistică“, organizarea profesională în „Sindicatul artiștilor plastici“ și prima expoziție a grupării artistelor plastice din 1925, sunt doar câteva dintre posibilele exemple ce jalonează dinamica creatoare a deceniului. Atunci — ca și acum — fondurile destinate culturii de către Stat nu au fost suficiente pentru o serioasă politică a domeniului. Cine crede că Statul socialist a realizat mai mult în acest sens — cu excepția unei ideologizări forțate a actului creator — se înșală profund. Dacă artistul și-a îndeplinit misiunea sa, dacă gustul public nu a fost la înălțimea pretențiilor (când a fost vreodată?), dar s-a manifestat cu doza lui inerentă de conservatorism, Statul în schimb a fost elementul rămas constant în ecuația celor trei termeni ai problemei. Libertatea — mai mult sau mai puțin înțeleasă —, atât la nivel expozitiv-opțional, cât și la cel concurențial, a existat și s-a manifestat benefic pentru destinele culturii românești interbelice.

NOTE

1. Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, 1980.
2. Apud Boris, Buzilă, *Mărturii în amurg*, Cluj, 1974, p. 101.
3. Vezi George Oprescu, *Sculptura românească*, București, 1965, ed. II.
4. Oscar Han, în Boris Buzilă, *op. cit.*, p. 101—102.
5. A. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu. Viața și opera lui*, București, 1910.
6. Oscar Walter Cisek, *Esturi și cronici plastice*, București, 1967, p. 54.

7. Ion Vinca în Felix Aderca, *Mărturia unei generații*, București, 1967, ed. II, p. 257.
8. Vezi rândurile dedicate de K. H. Zambaccian în *Însemnările unui amator de artă*, București, 1957, p. 43—44.
9. N. N. Tonitza, *Scriseri despre artă*, București, 1962, p. 173.
10. Francisc Șirato, *Încercări critice*, București, 1967, p. 99—100.
11. Zambaccian în Felix Aderca, *op. cit.*, p. 272.
12. „Eu am căutat să merg spre tot ce este viu. Un amator de artă care nu participă la frământarea epocii lui e lipsit de acea simțire care alcătuiește adevărata voluptate a iubitorului de artă, și el nu ajută cu nimic la actul miraculos al creației, al timpului său... Cred că marii colecționari au și un rol creator. Iar colecția de artă devine în acest caz cea mai evidentă operă de critică artistică”, în Felix Aderca, *op. cit.*, p. 272.
13. Octavian Moșescu, *Din jurnalul unui colecționar*, București, 1974, p. 100
14. George Dragomirescu, Ion Frunzetti, G. Demetrescu Mirea, București 1940, p. 3.
15. *Ibidem*.
16. *Ibidem*, p. 14.
17. *Ibidem*, p. 18.
18. *Ibidem*, p. 22.
19. Apud K. H. Zambaccian, *op. cit.*, p. 169.
20. *Ibidem*, p. 54.
21. *Ibidem*, p. 169.
22. Paradoxală la prima vedere această atitudine, având în vedere că Pețrașcu a continuat să expună cu „Tinerimea Artistică”. Trebuie să recunoaștem în acest frumos gest de solidaritate profesională semnul sigur al valorii indiscutabile a maestrului în cauză.
23. Critica de specialitate este unanimă în susținerea acestei aserțiuni.
24. Vezi în acest sens Ionel Jianu, *Cuvânt înainte* la volumul Francisc Șirato, *Prospecțiuni plastice*, București, 1958, p. 12 și următoarele.
25. Vezi sceneta „Prietenul artiștilor” în volumul N. N. Tonitza, *op. cit.*, p. 178—181.
26. „Salonul Oficial” 1928 în volumul Tudor Arghezi, *Pensula și dalta*, București, 1973, p. 157.

La liberté de création — considérations au sujet des rapports
réalisés parmi l'artiste plastique, la comande sociale d'État
et le goût public pendant le troisième décennie du XX-e siècle

(Resumé)

Les commandements d'Etat étaient en petite quantité, sans être mis à la disposition de vrais créateurs — plus foi — sur les critères de qualification, mais après l'importance des protecteurs à lesquels les artistes pouvaient appeler. Les concours étaient toujours différés et supprimés, les ouvrages de grands dimensions seront réalisés — prépondérant — dans le décennie suivant. Lequels qui ont fait des compromis au goût commun ont eu — avec priorité — du „succes” de public et dans le domaine financier.

Du point de vue d'organisation, le troisième décennie a été dominé par la confrontation d'opinions et d'activité artistique proprement dite parmi deux groupes: „Tinerimea Artistică” et „Arta Română”. La marché artistique du décennie était monopolisée par des „épigones” de Grigoresco et des productions neoacadémistes de Klmon Loghi et G. D. Mirea.

Un phénomène assez remarquable est que la médiocrité a dominée constamment tant dans les rapports artiste — la comande sociale d'Etat, aussi bien que dans le domaine d'aquisitions des oeuvres. Par exemple, à l'occasion du Salon Officiel ou duquel d'Athénée Roumaine du Bucharest, les facteurs de decision d'Etat n'avaient pas des égards pour le principe de la qualité à propos de la sélection, la distribution des prix et des bourses et enfin l'aquisition des valeurs incontestables.

Le respect du goût publique de l'époque est mis en évidence par l'entremise des peintres Kimon Loghi et Mirea. Ceux-ci étaient au premier rang pour les plus différentes catégories d'amateurs à l'époque, mais le temps impitoyable y-a remis en place dans la médiocrité d'ensemble ou ils se sont situés en effet.