

ÎNTREBĂRI PENTRU UN ARTIST PLASTIC ROMÂN LA CĂDEREA COMUNISMULUI

(pentru a se putea scrie o istorie privind arta în epocă)

GHEORGHE MÂNDRESCU*

RIASSUNTO. *Domande per un artista plastico rumeno alla caduta del comunismo (per potersi scrivere una storia riguardante l'arte nell'epoca).* All'artista, nel comunismo gli fu tolta la libertà di creazione, di aprire nuove vie, verso nuovi orizzonti. Un esercito di attivisti dilettanti oppure opportunisti, fanatici ideologici e agenti della temuta Securitate lo hanno trasformato in uno strumento di propaganda. Utile per le locandine comuniste "mobilitanti" oppure alle scenografie trionfaliste delle sfilate quali dovevano otturare le finestre aperte verso la verità. L'artista fu allontanato dal collezionista, diventato una quantità trascurabile. Il collezionista, il più grande investitore, la riserva per la futura selezione del museo fu sostituito con l'ispettore del Comitato di Cultura ed Educazione Socialista, il sorvegliante quale gli assicurava l'esistenza quotidiana solo se si addattava alla linea desiderata dagli esecutori più o meno abili, degli slogan della lotta di classe. In mancanza dell'educazione artistica nella scuola, nella società, in chiesa, in mass-media, l'ambiente sociale è diventato sempre più insensibile per apprezzare la scala dei valori del passato oppure del presente. Tutte queste hanno impoverito un intero popolo e hanno limitato evidentemente il contributo dell'universo pittorico all'evoluzione culturale dell'intera nazione. Senza punti di riferimento rispettati, del passato, l'arte contemporanea per la maggioranza degli uomini, ha navigato tra i segni lanciati, come una scattola pubblicitaria, ripetutamente sul modello Cântarea României (Il Cantico alla Romania, n.d.tr.). I risultati si vedono oggi e hanno segnato miserabilmente la reazione della maggioranza al testo proposto tramite l'acquisizione attraverso contributo pubblico della pregiata scultura Cumințenia Pământului, (Assenatezza della terra, n.d.tr.) appartenendo al più conosciuto artista contemporaneo Constantin Brâncuși, al quale fu rifiutata la donazione allo stato rumeno del suo studio di Parigi negli anni '50. La rinascita spirituale del paese non si può fare senza un investimento di lunga durata tramite la scuola e i media come un orientamento prioritario, sostenuto anche dall'attualità politica ancora sofferente dalla maniera totalitaria diffusa nell'intervallo della dominazione comunista.

Parole chiave: *La libertà dell'artista, la propaganda, attivista di partito, Securitate, educazione socialista, Constantin Brâncuși.*

* Conferențiar universitar. Departamentul de Istorie Medievală, Premodernă și Istoria Artei, Facultatea de Istorie și Filosofie, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, isir.cluj@gmail.com

Această serie de întrebări, ce se referă la realități din lumea artelor plastice în anii dictaturii, ar fi trebuit lansată spre societatea plasticienilor imediat după 1989, dacă atunci ar fi fost începutul unei revoluții. Puteam astfel să limpezim o moștenire și să diminuăm efectele unor practici ce deformaseră întreaga societate românească.

Nu s-au pus aceste întrebări, și de fapt nu s-a vrut o limpezire sistematică, perseverentă. Lansate acum ele nu mai găsesc în viață pe mulți dintre cei, obligați să-și pună talentul și să creeze în corsetul impus de grupuri, create prin antiselecție, purtând măști și după așteptatul 1989.

Muzeele nu au putut să-și revină, discernământul societății fiind sub efectele degradării produse în timp, iar scara valorică azi pare chiar mai contaminată de autoritatea submediei.

Reliefarea problematicii prin substanța întrebărilor credem totuși că deschide o perspectivă multiplă pentru analizele viitoare la care vreau să adaug concluziile mele, ca martor în domeniu, cu o lungă perioadă trăită în sânul dictaturii (am petrecut 31 de ani ca muzeograf la Muzeul de Artă din Cluj. - Am propus după 1989, susținut și de unii colegi, schimbarea numelui în Muzeul Național de Artă, bazându-ne pe valoarea și diversitatea patrimoniului, propunere acceptată de Ministerul Culturii. Colegul nostru, regretatul Radu Florescu ne-a trimis în scris aprobarea schimbării denumirii. De ce autorități locale s-au împotrivit și au revenit la denumirea de astăzi, nu mai știu.).

1. Care erau temele nedorite în epocă sau pe care le-ați simțit că nu ar fi fost acceptate?

În primul rând s-a pus accent pe portretistică. Au dispărut anumite personaje istorice, nedorite de propagandă în cadrul instauratei lupte de clasă și a început epurarea contemporanilor. Se observă acest proces și în editarea manualelor, cărților și în periodice. Dispare de asemenea imaginea unor monumente ale istoriei ca și a însemnelor legate de instituțiile trecutului, ilustrarea scenelor istorice refuzate de propaganda comunistă. Nu apare o nouă pictură religioasă, în pas cu restrângerea aproape totală a construirii de biserici. S-au impus portretele clasicilor marxism-leninismului. În ultimii ani ai dictaturii erau acceptate doar portretele lui Nicolae și Elena Ceaușescu.

2. Ca urmare a experienței trăite a-ți trecut la autocenzură?

Precizarea constantă a scenelor nedorite de putere, transmisă pe toate canalele de comunicare și urmărită de funcționarii conducerii statului și de Securitate, a generat autocenzura.

3. Erau teme precis impuse? Care erau subiectele preferate de autoritate?

Arta participă de la început la scenografia marilor manifestații organizate de Partidul Muncitoresc Român și apoi de către Partidul Comunist Român pe linia realismului socialist impus de sovietici. Manifestările de **1 mai** (Ziua Internațională a Oamenilor Muncii – înlocuind mai vechiul Maia), **23 august** (ziua loviturii de stat prin care România a rupt legătura cu Germania și s-a alăturat alianței antinaziste, acțiune plănuită și declanșată sub conducerea regelui Mihai ; comuniștii au preluat evenimentul în totalitate și l-au definit în primii zece ani ca: „Măreța sărbătoare a eliberării patriei noastre de către glorioasa armată sovietică.” După moartea lui I.V. Stalin, din 1954, comuniștii au redefinit evenimentul ca: „Aniversare a eliberării de sub jugul fascist”, pentru ca Nicolae Ceaușescu în megalomania sa să proclame ziua ca: „Revoluția de Eliberare Socială și Națională Antifascistă și Antiimperialistă”), **7 noiembrie** (aniversarea Marii Revoluții Bolșevice din Octombrie – 25 octombrie / 7 noiembrie 1917 - vezi informații numeroase pentru cele trei zile menționate, la Călin Hentea, *Istoria ca subiect festiv: Propaganda prin aniversări și comemorări – Historia*, <https://www.historia.ro/general/arti...>), aduc explozia materialelor propagandistice pentru care mulți artiști obțin retribuții importante. Pentru sculptori începea etapa realizării portretelor și monumentelor dedicate conducătorilor partidului totalitar, a puștinilor ilegaliști, a muncitorilor și țăranilor învingători în „întregerile socialiste”, dar și a conducătorilor U.R.S.S., ce urmau a fi plasați în multe localități. Figurile lui Lenin și Stalin vor fi răspândite pretutindeni pe cuprinsul țării. Mai apoi, după 1949, în artă se vor impune imaginile muncitorului industrial, a stahanovistului sovietic și ale țăranului colectivist, în peisajul industrial și în Cooperativele Agricole de Producție, în Stațiunile de Mașini și Tractoare, în Întreprinderile Agricole de Stat. Un capitol nou l-a adus impunerea portretizării reprezentanților culturii și științei sovietice. Dintre noii membri ai Academiei Republicii Populare Române unii vor avea liber la a fi reprezentați, împreună cu unii artiști care și-au manifestat adeziunea la noul regim. Caricatura antioccidentală a început să apară cu precădere în cotidienele Scânteia și România Liberă. Nu este scutită de cenzură nici literatura pentru copii. Achizițiile Ministerului Culturii din grafica multiplicată, cu copii după temele preferate de regim, au fost plasate în țară, la muzee, pentru a fi cunoscute prin expoziții itinerante. La Muzeul de Artă din Cluj sosea exemplarul numărul cinci din multiplicări.

4. Cum era prezentată arta occidentală?

Arta occidentală aproape dispare din circulație. Temele religioase predominante în arta clasică și arta modernă sunt eliminate. Pentru cea contemporană vezi cazul Constantin Brâncuși (la finalul actualului studiu). Dispare aproape total și cinematografia occidentală, unde ar mai fi putut să apară imagini ale artei de dincolo de frontiere. Totul apare dominat de cinematografia sovietică, în mod special a Marelui Război

pentru Apărarea Patriei. Rămâneau bibliotecile ce aveau însă multe sectoare la index. Lipsa presei, a literaturii occidentale, a posibilității de a călători, afectează imaginarul societății și mai ales formarea elevilor și studenților.

5. Anii 1950-1960 au fost diferiți de cei ce au urmat, 1960-1970 și 1970 – 1990?

Diferențele sunt notabile. Primul deceniu, al educației generației noastre, a fost o rupere brutală de tot ce a însemnat formația bunicilor și părinților noștri, o totală renunțare la valorile trecutului în încercarea de introducere forțată a experienței artistice sovietice, controlată permanent în cele trei decenii ce au schimbat moștenirea importantului grup de artiști ruși cu experimente notabile la începutul secolului, din care mare parte s-au refugiat în Occident (vezi Consuelo Emily Malara, *Creatività e controllo ideologico: considerazioni sulla figura dell'artista dal 1917 a oggi*, I – II, în Studia UBB, Historia Artium 1/2015 și 1/2016). După 1960 și în special după 1964, când a avut loc reacția la „Planul Valev”, pe care am preluat-o cu entuziasm și în lumea universitară, cu apariția primelor tipărituri color (Editura Albert Skira) ce reușesc să ajungă în țară, se remarcă primele semne ale schimbărilor, care se extind apoi la sfârșitul anilor’60 și începutul anilor’70, până la tezele lui Nicolae Ceaușescu expuse la Mangalia în iulie 1971, ce revine la un neo stalinism, atacând autonomia culturală și propunând revenirea la realismul socialist.

6. Cum se organizau jurizările pentru expoziții? Cum priviți „moștenirea” lăsată de achizițiile Comitetelor de Cultură și Educație Socialistă?

Jurizările se desfășurau sub controlul inspectorilor de la Comitetele de Cultură și Educație Socialistă (C.C.E.S.), a activiștilor culturali ai partidului unic și sub supravegherea Securității, ce recruta informatorii săi dintre artiști și uneori și în prezența unui muzeograf de la muzeul unde se „depozitau” mare parte din piese. Achizițiile erau vitale pentru artiști, ele asigurând plata chiriei și cheltuielilor pentru atelierul primit prin intermediul Uniunii Artiștilor Plastici (U.A.P.). Acest control al autorității influența direct „cumințenia” artistului. Inspectorul era un fel de zeu căutat de majoritatea breslei. Lucrările se „livrau” de obicei spre muzee sau instituțiile statului, dar în general specialiștii-muzeografi, nu erau consultați. Primeau lista întocmită de C.C.E.S., care trebuia inventariată. Creștea astfel ponderea patrimoniului pe care îl administram. Este greu să acuzi văzând această dependență, când în joc era și viața familiei. Artiștii, mulți s-au transformat în ilustratori ai temelor cerute. Ce a rămas din producția artistică impusă de propagandă? Ce va fi demn de expus în secțiunile de muzeu ce vor ilustra acești 50 de ani, ca rod al acestei ideologii? Doar exemple documentare care vor prezenta acest „interval”? Și chiar a venit vremea să-l prezentăm, cu calm, să ne detașăm și să vedem dezastrul în toată amploarea. Suferința umană are nevoie de această vitrină.

7. Cum era organizată Uniunea Artiștilor Plastici (UAP) și câtă autonomie a avut ea? Exista un monopol al Bucureștiului? Reunirea în UAP a fost un mijloc de control al creației plastice?

U.A.P. a fost o organizație centralizată, cu filiale regionale, direct supravegheată atât de partid cât și de Securitate, prin intermediul căreia se obțineau și comenzi acceptate de propagandă. Cum Bucureștiul deținea monopolul comenzilor importante, artiștii tindeau să stabilească relații cu centrul sau chiar să se mute în capitală.

8. Juriile de la saloanele anuale au respins adesea lucrările artiștilor? Care erau motivațiile? Doar cele privind calitatea artistică?

Cu timpul artiștii au cunoscut care sunt preferințele conducerii în general, sau care erau prioritățile de moment, propagandistice, au învățat să nu riște a fi refuzați. Plecând de la aceste cerințe se manifesta apoi detașarea stilistică. Calitatea artistică a contat, dar în primul rând se respecta bariera tematică.

9. Zidul Berlinului a funcționat și în institutele de artă? Cum vedeți diferențele față de libertatea de mișcare de astăzi?

În cercul restrâns al atelierelor lumea artistică a început să pulseze după prima etapă, violentă, a noului regim, artiștii fiind înconjurați și de unii intelectuali ce reușeau să obțină informații. Lumea de astăzi nu se poate compara cu cea de atunci. Azi orice artist și în orice etapă a formării sale se poate documenta liber. Atunci zidul Berlinului funcționa. Apariția și răspândirea televiziunii sau mai apoi a casetelor video au creat primele mari probleme supracontrolului.

10. Ați resimțit lipsa galeriilor cu orientări stilistice diferite în perioada dictatului?

Lipsa galeriilor se reflectă în puținătatea expozițiilor personale. Primele expoziții retrospective se remarcă în a treia etapă a dictaturii. La Cluj expozițiile personale se înmulțesc după apariția galeriilor de la revista Tribuna, de la Filologie sau de la Radio Cluj.

11. A existat o rețea de colecționari comparabilă cu cea din perioada interbelică? Dacă nu, ce a împiedecat-o să existe? La ce duce amenințarea statutului de colecționar?

După ani de sărăcie, după distrugerea proprietății private, au lipsit resursele pentru formarea unei asemenea categorii sociale. Singurii care au rămas posibili colecționari, au fost medicii, necesari și activiștilor de partid. De altfel, în rândul acestora s-a acceptat și existența unei asociații a artiștilor medici – plasticieni și muzicieni, ce-și organiza saloane și concerte, asemeni unei elite. Din ofertele pacienților, dar și din proprie inițiativă, unii medici au devenit colecționari, păstrând o

tradiție, până când a apărut tendința totalitară de a se prelua și această moștenire, de către statul comunist, prin lansarea de Muzeu ale Colecțiilor. Era și perioada în care Adrian Păunescu prin Cenaclul Flacăra încerca să preia valori ale spiritului perioadei ante comuniste pentru a le aduce într-o lume fără rădăcini, impusă de străini. Lovitura de grație pentru deținătorul de bunuri cu valoare artistică patrimonială, sau mai bine zis pentru colecționar, a venit destul de repede prin Legea patrimoniului 63 / 1974. În loc să înceapă prin a sublinia meritele și nevoia de a consolida statutul deținătorului, această lege îl descurajează pe colecționarul de atunci, dar și pe cel ce ar putea să apară mâine. Îl supune controlului centralizat, al „specialiștilor” săi și nu vine a-l încuraja în conservare sau restaurare, ci îl amenință cu preluarea colecției în caz că nu asigură condiții bune de conservare. Fără resurse (preluate de stat prin naționalizarea draconică din 1948) colecționarul se retrage cu frică. Rămân puțini cei ce vor mai continua. Pentru muzeu, care se bucură să culeagă ce este mai bun din selecția pe care o începe colecționarul, care riscă primul, deci pentru muzeu se închide un rezervor esențial pentru viitorul său.

12. De ce portretul nu și-a mai găsit un loc prioritar în epocă? Societatea românească nu mai avea nevoie de repere, de elită? S-a remediat acel gol astăzi?

O dată cu instalarea dictaturii ceaușiste și dominația cuplului Nicolae + Elena, apariția portretelor pictate sau fotografiate a fost interzisă. Era o formă de atentat la scara valorilor. Portrete nu au mai fost permise nici în ziare, nici în cărți, nici în expoziții. Era doar epoca portretelor celor doi. Dispariția nevoii de modele, de elite, s-a transformat într-o criză și după 1989. Educația ce a dus la apariția „omului nou” este sesizabilă și la dispariția comunismului propovăduitor. Tehnologiile moderne au adus o masă de portrete, o inflație. A dispărut și ideea analizei profunde a liderilor. E de ajuns spectaculosul, banul și puterea sa.

13. Cum erau organizate expozițiile itinerante? Pe ce teme? Era aceeași idee a propagandei comuniste?

După programul propagandei luptei de clasă, cu cinismul impus de V.I. Lenin și dus pe întreg teritoriul Rusiei cu expoziții în trenuri, vapoare, fabrici, cazărmi, palate ale culturii, instituții centrale și locale, școli, stațiuni de odihnă și la noi, în special muzeele au preluat exemplul (sunt concluzii din experiență proprie și analizate într-un prim studiu: Gheorghe Mândrescu, *Grafica e propaganda nei primi anni del regime comunista in Romania; esempi dalla collezione del Museo Nazionale d'Arte di Cluj-Napoca, în Comunismo e comunismi. Il modello rumeno*, a cura di Gheorghe Mândrescu e Giordano Altarozzi, Editura Accent, Cluj-Napoca 2005, pp.119-130). Prezentarea unor teme precum: Peisajul industrial, Munca în C.A.P., Muncitori în hală, Strânsul recoltei, Odihnă la câmp ș.a., mai apoi și a câte unei selecții de artist, ilustrând aceiași lume debordând de fericire s-a organizat și

la noi în școli, cămine culturale (Gâlgău, Vlăhița), pavilioane ale stațiunilor balneo-climaterice (Sângeorz Băi), muzee (Arad), cu vernisaje în prezența unor grupuri aduse încolonat.

14. Expozițiile retrospective pentru vechea generație erau frecvente? Când au început să apară totuși? În ce etapă a dictaturii?

Patrimoniul marilor muzee cuprinde piese numeroase care pot fi baza unor selecții, la care să se adauge, așa cum menționam mai sus, contribuția importantă a colecționarilor. Ilustrarea unor activități îndelungate devine esențială atât pentru public cât și pentru muzee, mai ales după decenii de întuneric. Expozițiile retrospective reapar spre sfârșitul celei de a doua etape a dictaturii, în epoca scurtă de liberalizare lansată de Primăvara de la Praga.

15. De ce organizațiile de simpatizanți sau colecționari nu s-au mai remarcat în epocă. Teoretic puteau servi propagandei?

Inițiative, precum organizarea grupului „Prietenii muzeului”, cu legitimații, acces gratuit la expoziții sau acțiuni ale muzeului, dar și în speranța că se vor constitui în grupuri de sponsori pentru achiziții oferite muzeului, într-o perioadă când fondurile scădeau drastic, nu au avut ecou. Oamenii simțeau că totul este dirijat și controlat. Nu puteau avea viață lungă.

16. De ce credeți că a fost eliminată istoria artei din școală? Se pare că tezaurul ei trecut nu servea comunismului, ce reținea din istorie doar ceea ce concorda ideologiei sale și nu dăuna „omului nou” și ideii de luptă de clasă, țel suprem al dictaturii? De ce nu se reia sistematic predarea istoriei de artă în învățământul de cultură generală după căderea comunismului, este atât de mare anchiloza prin deformările produse în cei cincizeci de ani nedoriți?

Până la un moment dat istoria artei a fost legată de tema biblică și a reprezentat o evoluție pe care comuniștii doreau să o șteargă din orizontul cunoașterii oamenilor. Imaginea putea servi la acapararea masei, în special a analfabetului și manipularea sa ideologică în cadrele dictaturii bazată pe lupta de clasă. Ori istoria artei religioase și chiar și cea laică din ultimul secol nu oferea decât puține dintre exemplele dorite, chiar și cu reinterpretări forțate, supraliciteate. S-a preferat eliminarea totală a unor perioade pentru a nu da loc unor interpretări critice, comparative. La fel s-a petrecut și cu istoria muzicii, a modelelor de viață, protocol ș.a., ș.a. Azi, pentru a relua istoria artei ar trebui să prevaleze voința recâștigării întregului complex cultural pomenit mai sus. Se pare că dereglările produse în aprecierea scării valorilor și oferta informării superficiale prin tehnologia modernă, fără o bază clar delimitată, nu au impus, încă, nevoia unei educații temeinice, profund formatoare, tocmai pentru a avea discernământul necesar în oferta imensă de azi. Nu ne rămâne decât să sperăm că aceste constante, selectate în mii de ani, vor reveni libere, alături de moda zilei.

17. Artistul alături de profesor era văzut ca o figură reprezentativă pentru societate? Sau servea numai idealurilor reprezentate de trenurile cu expoziții propagandistice imaginate de Lenin după 1917?

Puteți compara rolul profesorului, al preotului, al artistului de dinainte de comunism, chiar din vechi timpuri, cu cel de azi? Azi totul este dominat de publicitate ce mizează pe limitele, facil de manipulat, ale marilor mulțimi. Înainte totul se realiza în grupuri restrânse, sub influența personalităților, a valorii educatorului. Azi el nu mai contează în fața avalanșei repetărilor masacratoare, a incertitudinii, a modelelor ce nu au nevoie de confirmarea valorii omenescului ci doar trebuie repetate la nesfârșit. Efectele propagandei vizuale impuse de Lenin în zorii cinematografiei și ale televiziunii sunt parte a evoluției lumii de azi.

18. Care era partea societății civile pe care a-ți simțit-o aproape în perioada comunistă? Prin ce s-a salvat în fața presiunilor?

Cea care nu avea voie să se manifeste, care ținea la propriile valori, care tresălta la apropierea de mesajul artistic adevărat. Cu toată teroarea această lume exista, era o lume retrasă să-și apere în familie dreptul la adevăr și frumos, ce nu voia să fie activistul nonvalorii. Își apăra copiii care la școală erau obligați să intre în altă lume.

19. Exista o anumită strategie pentru a participa la saloanele UAP?

Era o grabă a încorporării unei lucrări care să treacă de juriu și să aducă banii necesari. Artă creată din convingere, comunistă, nu cred că mi s-a dat să văd. Nu erau lucrări așezate, îndelung elaborate. Remarcam la vernisaje persistența mirosului de vopsea proaspătă, pusă în goană, poate în noaptea de dinaintea predării.

20. Cum a rezistat familia în fața atacului ideologic – terorist care s-a răsfrânt și asupra artistului?

Șocul masiv s-a produs în anul 1948, prea puțin comentat azi, când abuzul dictaturii dirijată de la Moscova a afectat toate sectoarele vieții, economice, culturale, educaționale, științifice, religioase, artistice (vezi Gheorghe Mândrescu, *Grafica e propaganda op. cit.*, pp.119 – 130, cu referire la instalarea primelor modele artistice sovietice). În familie s-a simțit pierderea tuturor reperelor de până atunci. S-a trecut la ascultarea pe ascuns a radioului, sub pernă, a Europei Libere, BBC-ului, sau Vocea Americii. Speranțele nu puteau fi analizate public. Pentru protejare, li se cerea copiilor să nu comenteze la școală ceea ce auzeau în familie. Și pe drept cuvânt căci îmi amintesc o scenă dintr-o seară când părinții mei au rămas înmărmuriți, pentru jumătate de oră, când în stradă se auzea zgomotul motorului unei mașini staționate. Era o raritate atunci o mașină. Dimineața am aflat că un cunoscut medic, din vecini, a fost luat de Securitate. Nu am auzit despre el nimic timp de 14 ani. Cei ce am avut posibilitatea să auzim un comentariu și să cunoaștem situația trecutului trăit în

libertate, am putut înțelege mai bine ce se petrecea sub ochii noștri. Pentru familiile care și-au putut păstra această demnitate, chiar ascunsă, a fost un avantaj față de marea masă oarbă, împinsă într-o poziție nefirească. Decalajele din societate au început să apară în epoca industrializării, atunci când proporția dintre cei informați, intelectuali și oameni simpli și marea masă de oameni aduși într-o lume copios manipulată, dar puși într-o situație dominantă, au început să apară. Apropierea de lumea artelor, a culturii naționale și universale, a unui trecut bogat ne oferea în familie o șansă și ne ferea de șablonismul ce ne înconjura. Pentru ce „drogați” cu sentimentul că au puterea în mâini, trăirea nu era aceeași. Dar ei se simțeau bine, nu afixau altă necesitate. Era mai bine să nu cunoască nimic, dar să strige că dreptatea este de partea lor.

21. Ce rol avea muzeul de artă în anii dictaturii?

Muzeul a devenit un depozit care creștea prin achizițiile impuse de propagandă, în majoritate. Sigur, au intrat, după o vreme și lucrări care nu deranjaseră ideologic și care ilustrau creația unor artiști. Acolo unde au existat și specialiști s-a continuat, când intervalul a permis, o muncă de completare, inventariere și adunare de date folositoare viitorului. Retrospectivele de după 1968, unele achiziții, au marcat acest respiro. Autoritatea a încercat mereu sublinierea rolului propagandistic, prin expozițiile itinerante, tematice, prin ghidajul mereu supravegheat. Patrimoniul a rămas necunoscut, din voința ideologiei comuniste și rămâne necunoscut și după căderea comunismului, în principal pentru că am moștenit lacunele din educație. Oamenii nu au simțit în comunism valoarea patrimoniului, ba din contră s-au limitat la secvențe reluate obsesiv și doar la un anumit nivel. Istoria falsă a fost refuzată și astfel mesajul acestei discipline esențiale s-a degradat treptat. Azi în fața noilor oferte tentante ale tehnologiilor în comunicații, ieșind din întunericul de acum trei decenii, ei nu mai au forța și reperatele pentru un veritabil discernământ.

22. Ce rol are muzeul pentru dumneavoastră azi? S-a schimbat în bine?

Lipsit de resurse financiare, muzeul are un rol nesemnificativ. Ar fi putut să-și completeze colecția și pentru perioada interbelică și prin atentă selecție, și pentru intervalul comunist. Formarea cadrelor de specialitate, în multe cazuri este și ea în declin. Recuperarea trecutului oculat în comunism, prin expoziții retrospective necesare, suferă din cauza aceluiași minime resurse financiare. Nu își poate permite să prezinte patrimoniul de valoare națională, printr-o rotație în toate zonele țării sau prin expoziții în străinătate, datorită lipsei unei legislații adecvate, la nivel european, privind asigurarea lucrărilor. Inventarierea completă și întocmirea cataloagelor de colecție, în pas cu cerințele actuale, este la fel păgubită. Relația muzeului cu orașul, regiunea și școala nu a atins reperatele care să ateste revenirea sa, rolul în consolidarea unei societăți care dorește și dovedește recuperarea pierderilor provocate de totalitarismul comunist.

23. Care este relația dintre muzeu și galerie (expoziție, fundație)?

Muzeul este un etalon, el prezintă puncte de referință pentru un trecut analizat printr-o contribuție complexă, posibil de efectuat la decenii distanță de manifestarea fenomenului. Galeria, Colecția, Fundația, ș.a. se ocupă de arta contemporană, o selectează pentru a o oferi cândva, muzeului, la o distanță în timp rezonabilă, de câteva decenii. Ori azi constatăm că muzeul oferă săli pentru expoziții contemporane și rar își prezintă masivele colecții din depozite. Pe de o parte nu avem săli de expoziții care să satisfacă nevoile contemporanului și pe de altă parte muzeul nu-și îndeplinește misiunea sa. Muzeul este obligat să tezaurizeze informația despre arta contemporană, oferită de aceste expoziții.

24. A existat o critică de artă competentă în comunism?

Pe lângă compozițiile cu tema cerută, cu o anume stereotipie, greu, dacă nu, imposibil de comentat, au existat peisaje, lucrări decorative, naturi statice, portrete care au avut parte și de critica ce a conturat existența unor interesante evoluții stilistice. Ruptă de realitățile internaționale această critică avea un orizont limitat.

25. Care era ponderea criticii de artă aservită regimului?

Proporția este greu de stabilit, dar este cert, critica era permanent supraveheată pentru a nu avea devieri ideologice.

26. Securitatea era prezentă în viața Dumneavoastră? În ce fel i-ați simțit presiunea?

Știau cu toții că exista un responsabil al Securității repartizat în toate instituțiile în care își desfășurau activitatea. Presiunea era notabilă întrucât vizitele acestuia nu erau pe ascuns, ci în văzul tuturor.

27. Care era legătura artistului cu lumea din exterior? Cum reușeați să cunoașteți realitățile artistice globale?

Într-o primă fază nu exista alternativă, realitatea artistică a fost invadată de masiva răspândire a modelului și exemplelor artei sovietice și punerea la index a publicațiilor ce se refereau la altă arie geografică decât cea sovietică. Au urmat apoi schimburi cu artiști din țările aflate sub ocupație sovietică. În etapa a doua, după anii '60, au început să apară știri sau chiar publicații din occident – în general pe căi clandestine. Diversificarea mijloacelor mass-media a produs apoi depășirea granițelor închise. Însăși creșterea numărului dezbaterilor privind arta din afara lagărului socialist, a permis apariția unei noi atmosfere. Orice deplasare în străinătate a personajelor din conducere a facilitat circulația unor reviste, cataloage și au început să spargă blocada. Contactele dintre cei emigrați și familiile rămase au adus un aport nou.

28. Bibliotecile puteau servi nevoile creatorului dornic de a fi în pas cu mișcarea artistică?

Cărțile autorilor care fugeau în occident erau puse la index în biblioteci afectând astfel formarea noilor generații. Abia în a doua parte a hiatusului comunist au pătruns reviste și publicații din afara lagărului socialist.

29. Printre zecile de mii de nou veniți în orașe au fost grupuri interesate de artă sau de o anume tematică a ei, dezvoltată în lumea profesioniștilor?

Teoretic, migrația spre marile centre urbane ar fi trebuit să deschidă o nouă perspectivă celor veniți din comunele sau satele izolate. În fapt nu putem vorbi de creșterea fluxului celor ce vizitau expozițiile sau muzeele. Totul a rămas la nivel restrâns în tot intervalul. Este încă o dovadă a greșelilor din educație și a deformării echilibrului din viața socială. Propaganda partidului unic, comunist, a pus accentul la scară generală pe mișcarea de amatori sperând că astfel va schimba preferințele publicului. S-a stimulat mișcarea de amatori pe toate căile dar mereu cu o atență îndrumare și supraveghere. Numărul expozițiilor și răspândirea s-a accentuat pe întreg teritoriul. Atunci când s-a văzut că mișcarea profesioniștilor nu manifestă efectele dorite ale ideologizării, ci din contră preia deschideri spre modelele occidentale, s-a încercat a supralicita rolul mișcării de amatori și în ultimii ani ai dictaturii se vorbea chiar de organizarea unor expoziții, în comun, amatori cu profesioniști.

30. Cum au evoluat raporturile dintre profesioniști și amatori în deceniile dictaturii?

În mod normal amatorul urmărea cu atenție evoluția profesionistului. Unii amatori urmau stilistic linia idolilor profesioniști. O grupare aparte, în acest sens era Salonul anual al Medicilor artiști, aflați pe linia echilibrată a apropierii de profesioniști. Presiunile din ultimii ani nu au reușit să rupă echilibrul.

31. Folclorul a continuat pe o linie creativă sau nu? De ce? Cum vedeți rolul bisericii în nașterea și evoluția sa?

Folclorul românesc s-a născut în lumea creștină a satului, în jurul bisericii, unde tinerii își angajau muzicanți pentru a fi împreună după slujba religioasă, la marile evenimente creștine ale anului sau la cele ale familiei. Regimul comunist ateu, lovind în proprietatea privată a făcut să dispară lumea satului construită în sute de ani, a introdus instructorul, activistul cultural care a mutat manifestarea folclorică pe scena Căminului Cultural, transformând societatea de altădată în spectator nostalgic și impunând texte care au eliminat tema religioasă și demnitatea celui stăpân pe soarta sa. De aici până la „festivalul” Cântarea României trecerea a fost scurtă. Casa de Cultură nu numai că a distrus creația autentică ci a și introdus, răstălmăcind, modelul propagandistic cerut de demolatorul comunist ce a preluat repede modelul sovietic

al luptei de clasă. Artistului plastic profesionist i s-a permis doar să preia și uneori să supraliciteze elementele decorative folclorice, căci despre tematica creștină nici nu putea fi vorba. Ca dovadă sărăcirea în care a ajuns pictura monumentală religioasă servită, atât cât s-a putut, la minim, în mare majoritate de diletanți. Muzeele etnografice de azi, pe baza colecțiilor extraordinare pe care le au, ar trebui să valorifice prin copii, unicatele pe care le dețin. Comerțul ar putea să prezinte în două secțiuni separate, copii după unicatele deținute de muzee și colecții și care să reprezinte astfel ciclul care practic s-a încheiat, iar într-o a doua secțiune creația populară care urmează acelei linii de demarcație, sau care încearcă o legătură, sau chiar se inspiră din acel trecut. Aceasta ar fi și o formă de educație, de clarificare, de subliniere a adevăratei scări valorice valabilă atât în țară cât și pentru străinătate.

32. Care a fost reacția profesioniștilor după 1989?

Eliberarea spirituală de după 1989 a pus artistul în fața unei perspective greu de asimilat. A plonjat în căutarea și cunoașterea atâtor direcții noi, fiind adesea sub impactul noilor tehnologii, a noilor modalități de a vedea lumea, într-un liberalism care sub imperiul deschiderii largi a ferestrelor, nu și-a mai dorit nici măcar o discuție filosofică asupra menirii artei în lumea de azi, a fundamentelor morale solide. Orice devine parte a lumii noastre. Descumpăniții apar pretutindeni, iar dăătorii de ton au viață scurtă. Materiale noi, implicarea calculatorului, servirea grupărilor ce mănuiesc banul și peste toate dezlipirea evidentă de menirea educativă sunt omniprezente. Suntem în faza experimentală în care câștigă cel care șochează. Ce ne va oferi viitorul este greu de spus.

33. Patrimoniul național nu are inventarele și cataloagele necesare. Cum vedeți rezolvarea acestei probleme fără a da ultimul cuvânt politiciii?

Inventarierea patrimoniului național nu s-a reușit în comunism cu toate cele trei modele de fișe lansate succesiv. Din punct de vedere ideologic și politic cred că nici nu s-a vrut a fi făcută. Inventarierea și apoi o campanie susținută de prezentare prin expoziții temporare, ca și refacerea expunerilor din expozițiile permanente este adevărata menire a muzeologiei și muzeografiei. Rezolvarea începe prin formarea specialiștilor de azi și mâine din muzee. Epoca cimitirelor de elefanți practică în comunism ar trebui să dispară (angajarea și transferul pe Pile, Cunoștințe și Relații – PCR – indiferent de studii, pentru a satisface alte interese). Autonomia muzeelor și în primul rând a Consiliilor Științifice, apolitice, ca parte componentă în luarea deciziilor, va putea elimina umbrele politicului, mai ales pentru micile muzee din teritoriu.

34. Muzeul de artă are nevoie de artiști sau de specialiști în istoria artei?

Artiștii se simt bine în ateliere. Specialiștii, anume formați ca istorici de artă sunt cei destinați să activeze și să conducă viața unui muzeu. Formația lor cuprinde și aspectele tehnice proprii artistului. Între cei doi obiectivele sunt diverse, dar nu se exclude colaborarea în organizarea expozițiilor permanente sau temporare.

35. S-ar cere puse față în față – în mari expoziții, selecții din perioada interbelică, cu perioada comunistă și perioada ieșirii din totalitarism?

Este un exercițiu necesar, atât pentru public cât și pentru artiști. Achizițiile inspectoratelor din Comitetele de Cultură și Educație Socialistă și-ar prezenta adevărata față. Și cei instruiți și cei mai puțin cunoscători în ale artei ar avea o oglindă clară a măsurilor și manipulărilor din epocă. Arta poate comunica ușor pentru toți, lucru de care s-a convins lumea secolului XX, pornind de la cel ce a profitat din plin de noua armă propagandistică, ce se putea răspândi tot mai ușor, V.I. Lenin. Problema era și este, să o folosești în numele adevărului și dreptății. Urmate de dezbateri și de analize publice, aceste expoziții ar ajuta la însănătoșire, la fel ca și analiza necesară a cinematografului cu temă istorică, născută în același comunism.

36. Cum poate recupera istoricul, scriitorul, poetul, plasticianul, muzicianul și alții, petele albe din formația și informația sa cauzate de comunism? Cui revine rolul principal în această recuperare și relansare a cunoașterii?

Unei adevărate, noi, programe școlare. Ar câștiga în primul rând elevul, cetățeanul de mâine, dar ar fi un sprijin și dascălului care nu a fost pus în fața unei asemenea analize împreună cu elevul. Țara are nevoie de această recuperare iar dascălul, gândind, își va completa și el universul.

37. Cum vedeți parcursul artei religioase din perioada comunistă și până astăzi, prin prisma refuzului de a i se da profesionistului o șansă de a lucra în acest domeniu în perioada dictaturii? S-a recuperat după 1989 rolul profesionistului în arta religioasă? Este el prezent la nivelul întregii țări într-un moment de uriașă explozie a investițiilor în construcții religioase? Credeți că există o imagine clară a evoluției și tendințelor manifestate în arta monumentală religioasă începând cu perioada lui Nicolae Grigorescu, Gheorghe Tătărescu, Mișu Popp, Octavian Smigelschi și alții și continuată apoi în etapa reprezentanților perioadei interbelice? În lucrările apărute azi se regăsește contribuția unui Costin Petrescu, Anastase Demian, Catul Bogdan, Olga Greceanu ș.a.?

Am cunoscut artiști profesioniști de valoare care au renunțat, din teama de a-și pierde posturile, să accepte comenzi pentru a executa pictură monumentală religioasă. Au făcut-o adesea diletanți, răsplătiți mai mult în natură. Nici preotul nici artistul nu puteau depăși aceste praguri. Arta religioasă venea după perioada de glorie

din evul mediu și începutul epocii moderne (vezi mănăstirile din nordul Moldovei sau pictura bisericilor de lemn transilvane și pictura marilor artiști din toate provinciile românești de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX). Departamentele ce se ocupă cu arta religioasă, cum analizează azi, când pot să o facă, acest patrimoniu? Cu deschidere sau cu un anumit conservatorism? Artiștii, arhitecții, istoricii de artă sunt chemați la aceste dezbateri? Se încearcă o selecție a celor care într-adevăr pot face artă religioasă? Mă întreb și nu știu dacă nu sunt alte criterii în selecții. Ce pondere are omul de rând, total neinstruit în epoca comunistă, în luarea deciziilor locale? Preotul se simte pregătit să ia singur decizii? A trecut el printr-o pregătire adecvată în ce privește arta religioasă? Sau este supus unor reguli și aprobări venite de sus? De analizat și îndreptat sunt multe căci, aflată sub presiune ideologică și sub controlul Securității, suferind presiunea infiltrărilor, biserica s-a bazat pe profunda rezistență populară. Comunismul nu a îndrăznit sau nu a reușit să distrugă acest fond; nu a putut urma exemplul sovietic de până la al Doilea Război Mondial. Universul pictat al ideilor creștine și-a continuat existența cu toate rănilor suferite, mai ales de pictura bisericilor de lemn, unde intervențiile în conservare au fost rare (excepția, în pictura murală, o reprezintă mănăstirile din nordul Moldovei, salvate și sub presiune externă, occidentală). Să nu uităm că și activiștii de partid se cununau sau își botezau copii acasă (ca să nu fie văzuți la biserică).

38. Care sunt sechelele perioadei comuniste păstrate în societatea actuală?

În primul rând perioada comunistă, se impune a fi analizată în profunzime în vremea școlarizării și după. Se spun atâtea despre daunele pe care le-a provocat, dar nu se analizează în detaliu mecanismele pe care le-a impus și la ce au dus ele. Sechelele acelor mecanisme nu au fost eliminate, din contră. Avem nevoie de o generație conștientă de relele sistemului totalitar, de urmările sale, de persistența unor mentalități. Abia apoi casa nouă poate fi construită.

Cazul Constantin Brâncuși

În anul 1951 Constantin Brâncuși a oferit statului român 230 de sculpturi, 41 desene, 1600 fotografii, unelte, piese de mobilier ș. a. aflate în atelierul parizian de pe Impasse Rousin nr. 10.¹ Gheorghe Gheorghiu Dej, prim secretarul Partidului Muncitoresc Român, fost simplu muncitor la Căile Ferate Române, vrea să știe care

¹ Google: Cum au respins comuniștii donația lui Brâncuși, wikipedia, Brâncuși [www. descoperă. ro.>15058905](http://www.descoperă.ro.>15058905) ; Constantin [https // ro. Wikipedia. org > wiki >](https://ro.wikipedia.org/wiki/Constantin_Brancusi).

este valoarea acestei donații și trimite la Paris o delegație pentru a evalua lucrările, comisie formată, între alții, așa cum se voia în epocă, din „specialiști” provenind din clasa muncitoare, o fostă țesătoare Constanța Crăciun – Ministrul Culturii și capul recunoscut al terorii, tipograful cu patru clase Teohari Georgescu – Ministrul de Interne.² Și la întoarcere referatul oferit secretarului general spune că: „*Operele lui Brâncuși sunt niște opere pe care le-ar putea face orice țăran neinstruit*”. La această constatare a delegației de „specialiști”, secretarul ceferist notează cu aplomb rezoluția sa: „*Operele lui Brâncuși nu ajută cu nimic la edificarea socialismului în România. Refuzăm*”.³

Constatăm cu surprindere și gust amar, ca cercetător al istoriei, că referatul acestor „specialiști” este pus în fața membrilor Secțiunii de Știința Limbii, Literatură și Artă din cadrul Academiei Republicii Populare Române, epurată și recompusă cu oportuniști aleși la 1948, de către misitul de la Răsărit, rapid promovatul la conducerea noului for reprezentativ, „academicianul” încă fără operă, Mihail Roller.⁴ Secțiunea Academiei, amintită mai sus se reunește într-o primă ședință la 28 februarie 1951 sub președinția poetului comunist Alexandru Toma care împreună cu, surprinzător, profesorul George Călinescu, refuză categoric propunerea sculptorului numindu-l „dușman al regimului, care nu se exprimă cu mijloace proprii acestei arte”.⁵ La ședința din 7 martie 1951 a aceleiași secțiuni prezidată de data aceasta, tot surprinzător, de scriitorul Mihail Sadoveanu și al cărei proces verbal s-a păstrat, au participat: George Călinescu, Iorgu Iordan, Camil Petrescu, Al. Rosetti, Al. Toma, George Oprescu, Jean Al. Steriadi, Victor Eftimiu, Geo Bogza, Alexandru Graur, Ion Jalea, I. Panaitescu – Perpessicius și Krikor Zambaccian. Absenți Gala Galaction și Lucian Grigorescu. Camil Petrescu și Victor Eftimiu încearcă să delimiteze etapele operei lui Brâncuși dar tonul impus de ceilalți colegi a dus la finalul în care acești academicieni și intelectuali, au respins donația lui Brâncuși. Reținem din afirmațiile surprinzătoare: Ion Jalea într-o comunicare îi citează pe Paciurea și Brâncuși ca exemple de formalism în sculptura de la noi, apreciere care este comentată și de George Călinescu ce merge mai departe în susținerea realismului în sensul creatorilor de artă sovietică și încheie arătând inutilitatea continuării discuțiilor asupra lui Brâncuși. George Oprescu fiind de acord cu clarificările lui George Călinescu „arată lipsa lui de sinceritate și îl ilustrează ca pe un om de talent și de mari speranțe în prima parte a activității sale, dar care, sub influența unor sculptori la modă la Paris, care cultivau indefinitul și cubismul, a devenit formalist, chiar când folosește elemente de artă populară, speculând prin mijloace bizare gusturile morbide ale societății

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ Gheorghe Mândrescu, *Mihail Roller, spiritul rău al istoriografiei în primul deceniu de comunism impus României*, în *Comunismo e comunismi. Il modello rumeno*, a cura di Gheorghe Mândrescu, editura Accent, Cluj Napoca 2016, pp. 233 – 249.

⁵ Cum au respins comuniștii donația....*op. cit.*

burgheze; Alexandru Graur este împotriva acceptării în Muzeul de Artă al R.P.R. a operelor sculptorului Brâncuși în jurul căruia se grupează antidemocrații în artă”.⁶

Aflând toate acestea Constantin Brâncuși la 1 august 1951 ia hotărârea de a renunța la cetățenia română și de a o cere pe cea franceză. După un an, când obține cetățenia, el donează Franței toate operele din atelierul parizian.⁷

Nedreptatea care i s-a făcut lui Constantin Brâncuși nu a fost corectată nici în deceniile următoare. Ura și desconsiderarea față de creația autentică românească, în pas cu lumea anilor '50 s-a completat cu lipsa de educație artistică și estetică, cu efecte de lungă durată. Oferta testamentară a lui Constantin Brâncuși, dovadă a dragostei artistului pentru țara sa, nu a fost înțeleasă atunci de „elita” oportunistă.

Dar este mai grav că azi, o majoritate, nu a înțeles să repare nedreptatea. Este cazul cu lucrarea Cumințenia Pământului, aflată în proprietate privată și propusă spre achiziție statului român, ce are drept de preempțiune. În toată campania de câteva luni din anul 2016, pentru achiziționarea prin contribuție publică, nu s-au prezentat ca argumente și datele comentate mai sus, pentru ca poporul român să îndrepte, măcar astfel, ofensa adusă artistului, în primul deceniu de instaurare brutală a comunismului, cu diletanți și oportuniști români. Cum este posibil ca, să zicem, 5 milioane dintre români (cinci milioane de euro era suma de completat ; azi, în lume, operele lui Brâncuși se vând cu zeci de milioane de euro) să nu fi ajuns la convingerea necesității unui asemenea gest, peste ani, în folosul țării, al copiilor și urmașilor noștri, și să renunțe la un euro – o bere – pentru a cinsti memoria marelui român.

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*