SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Continuităţi şi contraste în spaţiul artistic postcomunist românesc

Stoenescu, Cristina

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Stoenescu, C. (2011). Continuităţi şi contraste în spaţiul artistic postcomunist românesc. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, *11*(4), 687-699. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-448680

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Comercial-NoDerivatives). For more Information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0

gesis Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Continuități și contraste în spațiul artistic postcomunist românesc

CRISTINA STOENESCU

Postcomunismul românesc se definește în raport cu tranziția spre democrație. În acest sens sunt de acord cu Alexandra Ionescu în definirea acestor concepte drept o "convenție de limbaj"[1]. Diferența dintre cele două este reprezentată de raportarea la un viitor deja proiectat în cazul tranziției, respectiv raportarea la un trecut definitoriu în cazul postcomunismului. Intervalul de timp din perioada regimului comunist relevant pentru cercetarea de față este reprezentat de perioada anilor 1971-1989, ultima etapă a regimului Ceaușescu. Această perioadă este comparată cu cea de instituire a statului democratic, anii 1989-2007; câteva referințe la evoluțiile actuale din domeniul artistic fiind de asemenea evocate.

Studiul de față se încadrează din punct de vedere teoretic în cadrul domeniului conturat de „artă și politică", care s-a dezvoltat în cadrul științelor politice începând cu anii 1980, mai ales în spațiul nord-american mai întâi în literatură, și apoi și în artele vizuale[2]. Pentru definirea unui cadru teoretic am selectat ca referință conceptualizarea artei totalitare propusă de Igor Golomstock, prin care se demonstrează existența unei arte totalitare, fie că este o formă de artă oficială, *„art of the dictatorship"*, sau o formă de artă alternativă, *„art under dictatorship"*[3]. Mai ales în ceea ce privește atitudinea regimului față de creatorii de artă, lucrarea lui Golomstock este utilă pentru intervalul anilor 1970-1980, în care artiștii explorează noi curente în spațiul cultural.

Ne propunem să demonstrăm că modificările survenite în politicile culturale privind arta plastică în perioada postcomunistă au fost predominant de factură normativă permițând perpetuarea practicilor instalate în regimul anterior. Pentru a susține aceste ipoteze, mărturii și interviuri cu membrii ai conducerii Uniunii Artiștilor Plastici (UAP) de la nivel național, dar și ale artiștilor care s-au remarcat în această perioadă, reprezintă sursele primare ale acestui studiu. O atenție sporită este dedicată studiului de caz al artistului Dan Perjovschi. Documente din Arhiva UAP completează sursele privitoare la statutul instituției și a comisiilor de specialitate abilitate în acceptarea noilor membri, dar și asupra lucrărilor de artă promovate.

Analiza acestei perioade recente este tributară raportării sale față de trecutul comunist, de aceea privilegiez investigarea elementelor de continuitate, de discontinuitate, dar și contextuale ce descriu relația dintre caracteristicile vechiului regim și cele aparținând actualului sistem politic.

---

[1] Alexandra IONESCU, „Les partis politiques postcommunistes: une question de pertinence conceptuelle", *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, vol. II, no. 2, 2002, p. 547.

[2] Maureen WHITEBROOK, „Only Connect: Politics and Literature 10 years Later, 1982-92", *Political Science and Politics*, vol. 26, no. 2, 1993, p. 21.

[3] Cazul românesc este discutat de Caterina PREDA, *Dictators and Dictatorships Artistic Expressions of the Political: Romania and Chile (1970s-1989) No pasó nada…?*, Dissertation.com, Florida, 2009.

Etica răbdării – Spațiul politic postcomunist

Dezechilibrul instituțional și presiunea schimbării din 1989 au impus o tranziție către democrație care are loc la nivele și viteze diferite conform metaforei tunelului, ilustrată de Claus Offe[1] și citată de Daniel Barbu. Acesta din urmă conchide că „Din perspectiva parabolei tunelului, tranziția românească ar putea fi descrisă în termenii unei economii politice a nerăbdării"[2], în care puterea politică legiferează, modifică, dar nu reglementează un program definitoriu și constant pe parcursul mai multor guvernări. Tema tranziției, conturată în termeni finiți, între încetarea unui regim politic și consolidarea democrației ar trebui să aibă loc însă într-un curent politic al „schimbării permanente"[3] pe care postcomunismul nu o relevă. Ceea ce caracterizează perioada postcomunistă, atât din punctul de vedere al societății, dar mai ales din punctul de vedere al politicului, este un proces de instituire inițială a democrației și de consolidare la o viteză foarte mică în raport cu așteptările populației[4]. Acest fapt va accentua „nerăbdarea economică"[5] pe de o parte și neîncrederea în noua clasă politică pe de altă parte.

Dincolo de instalarea rapidă a regimului comunist, din diverse considerente, dintre care și cele ce țin de slaba opoziție a partidelor istorice[6], a urmat o etapă de consolidare a regimului, o politică a includerii și a nivelării societății din punct de vedere economic, social și cultural. Această politică a condus la nivel individual la o experiență a participării la o societate dominată de practicile comuniste, care acordau statului un rol covârșitor în supravegherea și coordonarea întregii vieți sociale[7], experiență care a determinat o serie de instabilități în perioada de după căderea regimului. De fapt, distanțarea societății de spațiul politic cu care se confunda, s-a produs în perioada post-revoluționară prin negarea trecutului[8]. Această detașare imediată de istoria comunistă este unul dintre motivele care dictează în cele din urmă vitezele diferite ale schimbărilor în momentul în care fiecare individ vede un nou început, alienat de o ideologie care nu mai este utilă[9].

La nivel instituțional, descentralizarea care a avut loc între 1989 și 1992 poate fi descrisă ca o situație politică reglementată prin decrete-lege, care a avut rolul de a facilita tranziția de la regimul comunist la un sistem democratic[10]. Se poate vorbi astfel despre

---

[1] Daniel BARBU, *Republica absentă*, Editura Nemira, București, 1999, p. 111.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem.*

[4] Dumitru SANDU, *Spațiul social al tranziției*, Editura Polirom, Iași, 1999, pp. 37-70.

[5] Daniel BARBU, *Republica*...cit, p. 111.

[6] *Ibidem*, p. 54.

[7] „Principiul comunismului este de a subordona totul preluării și păstrării puterii, de vreme ce puterii îi revine sarcina de a realiza proiectul. Pentru a păstra puterea, trebuie cruțat ceea ce este necesar subzistenței sale", Alain BESANÇON, *Nenorocirea secolului*, Editura Humanitas, trad. de Mona Antohi, Editura Humanitas, București, 2007, pp. 78-79.

[8] Daniel BARBU, „The Burden of Politics. Public Space, Political Participation and State Socialism", *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, vol. 2, no. 2, 2002, p. 333.

[9] Kristine STILES, „Remembrance, Resistance, Reconstruction, the Social Value of Lia & Dan Perjovschi's Art (2005)", http://www.perjovschi.ro/remembrance-resistance-reconstruction-ii.html, (consultat pe data de 20.03.2010).

[10] Alexandra IONESCU, „La dernière révolution léniniste. Pensée et pratique d'une autorité révolutionnaire en Roumanie", *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, vol. VI, no. 1, 2006, p. 84.

o activitate cu obiective imediate în domeniul politicilor culturale, cu scopul de a ajusta vechea Constituție comunistă prin prevederi de scurtă durată, până la elaborarea unei noi constituții[1]. România a fost primul stat din Europa de Est care și-a modificat legea fundamentală după schimbarea regimului (amendată în 2003, însă exclusiv în scopul integrării euro-atlantice). Articolul său 33 garantează „accesul la cultură" însă este foarte neclar în ceea ce privește rolul statului în politica culturală. De la „păstrarea identității spirituale", la „protejarea și conservarea moștenirii culturale", până la „dezvoltarea creativității contemporane" pot fi distanțe considerabile de interpretare.

„Ridică dificultăți, [...] defazajul dintre standardul constituțional și nivelul concret de garantare a realizării obligațiilor etatice [...] ca și în cazul stipulării obligativității asigurării unui nivel de trai decent, autoritatea de stat este ablilitată să recurgă la utilizarea tuturor resurselor disponibile, într-un context dat de dezvoltare economică", altfel spus, statul are toată libertatea de a alege cum își definește obligațiile[2].

Cultura era oficială, recunoscută și promovată de către stat în regimurile totalitare, devenind un instrument de propagandă, fie prin mesajul său, fie prin utilizarea anumitor instrumente pentru a influența un public selectat. Imixtiunea politicului în mesajele artei nu a influențat numai participantul, dar și artistul, conducând la o situație de cauzalitate în cerc, care a continuat să funcționeze independent în lipsa altor factori de influență. Înlocuirea alternativelor prin *realismul socialist* a condus în cazul românesc la aproape cinzeci de ani de izolare artistică. Reformele de după 1989 au fost mai ales concentrate pe o anumită dreptate restaurativă (privatizări, retrocedări), căutând și ștergerea formelor trecutului traumatizant – fie că această traumă consta în neparticipare[3], în implicare directă în sistem atât la nivel factual, cât și la nivel de învinuire, sau în participare indirectă.

„Societatea multilateral dezvoltată" a reprezentat direcția pe care Nicolae Ceaușescu a imaginat-o, instituind noi principii în artă, literatură și chiar cinematografie[4] prin promovarea și „revalorizarea" spiritului național, autohton. Cultura era în regimul ceaușist un instrument de propagandă deosebit de valoros și cu ajutorul intelectualilor, obținut ca urmare a strategiei politice construite în anii 1960[5]. Pe lângă distanțarea de Uniunea Sovietică, Nicolae Ceaușescu a reușit să intuiască nevoia artiștilor în epocă pentru liberalizare, luând în considerare și contextul internațional. Astfel, el a condamnat regimul politic restrictiv de până atunci, și a anunțat părăsirea modelului unic al realismului socialist, privilegiind diversitatea în toate artele. Anii 1970 erau încă atractivi pentru artiștii care vroiau să se înscrie în UAP. Așa cum amintea Ion Grigorescu, în acea vreme „nici nu se gândea să devină dizident întrucât statutul de artist al Uniunii...dar și relațiile pe care le puteai căpăta acolo puteau deveni destul

---

[1] În același sens este promulgat Decretul-lege nr. 27 din 14 ianuarie 1990 privind organizarea și funcționarea în condiții de autonomie economică a organizațiilor de scriitori, artiști plastici și compozitori, creatori de film și de teatru emis de Frontul Salvării Naționale, publicat în *Monitorul Oficial*, nr. 10 din 15.01.1990, consultat la Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici, pe data de 29.04.2010.

[2] Ioan STANOMIR, *Constituționalism și Postcomunism, comentariu al constituției României*, Editura Universității din București, București, 2005, pp. 70-71.

[3] Kristine STILES, „Remembrance, Resistance, Reconstruction...cit".

[4] Nicolae CEAUȘESCU, *Arta și literatura*, Editura Politică, București, 1984, p. 74.

[5] Ion DODU BĂLAN, „La politique culturelle en Roumanie", Les Presses de l'Unesco, Paris, 1974, p. 13.

de importante"[1]. În anii 1980, regimul și-a accentuat caracterul represiv impunând o stare de austeritate generală, care a afectat aproape toți membrii societății dar situația artiștilor rămânea „puțin mai bună decât a restului populației"[2]. Incoerența nivelelor de decizie care puteau fi utilizate circumstanțial, specifică administrației comuniste, s-a propagat în instabilitatea instituțională resimțită după 1989. Mai mult, nivelarea culturii și eforturile statului comunist de a include și artiști neprofesioniști în aria culturală au fost extensive, considerându-se pe fundalul perioadei de austeritate că artiștii profesioniști nu mai erau atât de necesari regimului[3], fenomenul definitoriu pentru această tendință fiind Cântarea României[4].

Astfel de eforturi politice nu pot fi lipsite de rezonanță în anii care au urmat căderii comunismului. Cine are dreptul de a fi numit artist? Numai membrii UAP au dreptul de a expune? Pe lângă aceste întrebări, guvernările care au urmat momentului 1990 au trebuit să decidă asupra rolului pe care statul îl poate avea în cultură, după aproape cinzeci de ani de continuă supraveghere, direcționare și finanțare.

Continuități instituționale după 1989

La nivel instituțional modificările esențiale au avut loc de abia în 2005 ca urmare a impactului provocat de procesul de aderare la Uniunea Europeană. Motivațiile necesității implicării statului în cultură, sunt clasificate de Dan Eugen Rațiu în patru categorii complementare. Prima este reprezentată de interesul și prestigiul național, cea de-a doua se referă la beneficiile sociale și economice pe care cultura le poate oferi, urmată de corectarea inechității produselor pieței libere și asigurarea existenței unui spațiu cultural și artistic autonom[5].

Prima categorie, cea privind interesul pentru prestigiul național, a fost transpusă în strategia Institutului Cultural Român (ICR) până în perioada anilor 2005-2008, când are loc o modificare în viziunea asupra rolului instituției. Modelul ICR reprezintă cel mai reușit exemplu de înlocuire completă a practicilor vechiului regim, prin reevaluarea misiunii vechii Fundații Culturale Române (continuatoarea unor instituții cum ar fi Institutul Român pentru Relații Culturale cu Străinătatea și Asociația România) și nu prin deconstrucția totală a relațiilor și mecanismelor instituționale. Cu toate acestea, nu este vorba de reconstrucție, ci de adoptarea unei poziții opuse, în raport cu promovarea culturii tradiționale și a elementelor specifice românești: „Principalul

---

[1] Ion Grigorescu citat în Ileana PINTILIE, *Actionism in Romania During the Communist Era*, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2002, p. 16.

[2] Ileana PINTILIE, *Actionism in Romania* ...cit, p. 18.

[3] Magda CÂRNECI, *Artele plastice în România 1945-1989*, Editura Meridiane, București, 2000, pp. 136-138.

[4] Dragoș PETRESCU, „400 000 de spirite creatoare: «Cântarea României» sau stalinismul național în festival", în Lucian BOIA (ed.), *Miturile comunismului românesc*, Editura Nemira, București, 1998, pp. 242-243.

[5] Dan Eugen RAȚIU, "Cultural Policy in Romania: Justifications, Values and Constraints. A Philosophical Approach", *Journal for the Study of Religions and Ideology*, No 12, 2005, http://www.jsri.ro/old/html%20version/index/no_12/untitl9.htm (consultat pe data de 05.11.2011).

dușman al promovării *instituționale* a culturii române este imaginea cu care încă mai este asociată România, de țară naționalistă, înapoiată, învechită și închisă"[1].

De asemenea, se observă o schimbare la nivelul discursului public prin creșterea importanței acordate inițiativei private și autogestionării în defavoarea strategiilor axate prioritar pe protecția socială a artiștilor și promovarea anumitor produse culturale: „Descentralizarea nu este un scop în sine, ci un răspuns la nevoia de reconfigurare structurală și instituțională cerută de aplicarea principiului subsidiarității"[2]. Procesul de finanțare realizat de Minister a fost transferat nou înființatei Administrații a Fondului Cultural Național, căruia îi este stabilit un statut autonom prin retragerea rolului ministrului în conducerea Consiliului acestuia. Aceste modificări la nivel instituțional se petrec însă foarte târziu.

În ceea ce privește autonomia spațiului artistic precum și inechitatea generată de trecerea la o piață liberă, nu putem ignora modul în care artistul se raporta înainte de 1989 la mediul de creație, respectiv rolul cenzurii în regimul comunist. Pentru Daniel Barbu, spațiul public a existat prin intermediul partidului și trei forme de participare erau prezente: „participarea angajată", „participarea petiționarului", și o „participare negociată", ultima exercitând „influența informală a modalității în care politicile dictate de la centru sunt aplicate la un nivel micro"[3]. Cel puțin în ceea ce privește relația artiștilor cu statul, aceasta este reprezentată de includerea lor în uniunile de creație, pentru a câștiga dreptul de a participa în activitățile culturale structurate, ceea ce îi include în interiorul regimului totalitar. Instituția cenzurii este cea care îndeplinește roluri distincte în comunism. Aceste mecanisme sunt descrise de către Daniel Barbu astfel: „Înainte de toate, mecanismele cenzurii demonstrează că spațiul public, sub comunism, nu a fost un spațiu pus în comun de către cetățeni în urma unui act colectiv și liber de voință, ci, într-o manieră oarecum hobbesiană, un spațiu inventat de suveran, adică de Partidul Comunist"[4]. Construcția elitelor potrivite regimului s-a perpetuat astfel printr-un acord tacit, așa cum este numit de Radu Ionescu ilustrând relația UAP cu statul, care s-a autopropagat[5]. Prin instituția cenzurii, nici un individ nu era izolat.

După 1989 o nouă cenzură este consacrată, de această dată de factură economică, nuanțele sale fiind mai dificil de analizat în prezentul postcomunist. Dacă înainte de 1989 controlul ideologic și cenzura au împiedicat expunerea multor lucrări de artă, modelul actual pare a fi condiționat de situația financiară a artistului[6]. Asimetria resurselor de informație, de finanțare și de interconectare în cadrul pieței artei conturează un model diferit de cel al competiției libere autentice. Costurile unei galerii sau fie și numai ale unei expoziții, pot fi rareori suportate numai de artist; multe dintre galerii aparțin încă Uniunii Artiștilor Plastici, iar condiționările economice ridicate de

---

[1] Strategia ICR (2005-2008), p. 16, http://www.icr.ro/bucuresti/despre-noi/raport-de-activitate-2005-2008-1.html, (consultat pe data de 23.05.2010).

[2] Raportul de Activitate al Ministerelor, *Cartea Albă a Guvernării – Ministerul Culturii și Cultelor. 2005-2008*, București, 2008, p. 23.

[3] Daniel BARBU, „The Burden of Politics…cit.", p. 334.

[4] IDEM, prefață la Bogdan FICEAC, *Cenzura comunistă și formarea „Omului nou"*, Editura Nemira, București, 1999, p. 11.

[5] Radu IONESCU, *Uniunea Artiștilor Plastici din România – 1921.1950.2002*, Editura Uniunii Artiștilor Plastici din România, București 2003, pp. 54-55.

[6] Ion GRIGORESCU, *Documente: 1967-1997 [catalog de expoziție]*, Muzeul Național de Artă al României, Departamentul Artă Contemporană, București, 1998.

finanțatori și de galeriștii privați duc la o distorsionare a unei competiții veritabile a valorii artistice.

Mai mult, politicile culturale continuă abordarea statului paternalist, cu o preocupare destul de mică față de liberalizare până în jurul anului 2005, când au loc mai multe reforme în cadrul negocierilor cu Uniunea Europeană. De asemenea, are loc o conceptualizare a culturii, dar lipsește corpul de experți pentru a evalua politicile culturale. Un rol important în articularea pieței de artă românești l-au avut în anii 1990 organizații nonguvernamentale, precum Fundația Soros, care a investit semnificativ în arta contemporană. Cu toate acestea, în multe cazuri acțiunea societății civile nu a produs consecințe dezirabile: „Civil society, weak and ideologically contaminated, is fragile to other forms of propaganda (be it ultra liberal or ultra nationalistic) because all reference points disappeared"[1].

Situația artelor vizuale a fost influențată de tendințe manifestate în societatea postcomunistă, în special în ceea ce privește politicile de descentralizare, recâștigarea autonomiei, crearea și menținerea unui statut internațional, dar și identificarea unui echilibru între programele sociale și respectarea noilor drepturi individuale dobândite.

La nivel formal, regimul totalitar a transformat instituțiile premergătoare ale statului care au urmat o tradiție intervenționistă încă din 1862 – când arta era inclusă în programele derulate deja la nivelul Ministerului Cultelor și la cel al instituțiilor publice[2]. În cadrul procesului de etatizare și de consolidare a regimului comunist Sindicatul Artelor Frumoase a fost desființat pentru transformarea sa în Uniunea Artiștilor Plastici, iar până în 1948, au fost naționalizate mijloacele de creație artistică și de distribuție. Înființarea UAP prin Decretul 266 din 35 decembrie 1950 a făcut parte din procesul centralizării obligatorii prin înscrierea artiștilor în organizații profesionale dominate de către stat. Primul pas a constat în crearea USASZ, iar apoi, în perioada 1948-1950 s-au creat majoritatea uniunilor de creație din cadrul acestui construct[3]. Organizarea UAP a fost însoțită și de crearea Fondului Plastic (prin dizolvarea Sindicatului Artelor Frumoase), propriul său mijloc de reglementare financiară, prin care s-a menținut o legătură strânsă cu economia planificată de către stat și prețurile dictate de acesta[4]. Uniunea deținea toate atelierele, galeriile, spațiile de expunere, fiind finanțată de la buget dar și din cotizațiile membrilor, respectiv o parte din vânzările Combinatului Fondului Plastic.

În prezent discrepanța cea mai mare în cadrul UAP separă generațiile. Artiștii tineri identifică lipsuri în administrație, numind UAP o instituție „anacronică și monopolizantă"[5]. Artiștii se întorc în apartamente, sau în spațiul personal, amintind de confundarea spațiului public cu cel privat din timpul comunismului. Pe de altă

---

[1] Corina ȘUTEU, „Overview of Developments in Central and Eastern Europe between 1990/2003" editat de Romania Academic Society și ECUMEST Association, Special issue on Cultural Policies in CEE, 2005, p. 14.

[2] Caterina PREDA, *Dictators and Dictatorships...* cit, pp. 101-102.

[3] Magda CÂRNECI, *Artele plastice...*cit., pp. 16-18.

[4] Decretul 339 din 19 august 1949 pentru modificarea Decretului nr. 31 pentru stimularea activității științifice, literare și artistice din 29 ianuarie 1940, publicat în *Buletinul Oficial*, nr. 54/ 20 aug. 1949, consultat la Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici, 13.04.2010.

[5] Magda BĂRĂSCU (preluare *Cotidianul*), „Tinerii artiști acuză de monopol Uniunea lui Zamfir Dumitrescu" http://www.hotnews.ro/stiri-arhiva-1229731-tinerii-artisti-acuza-monopol-uniunea-lui-zamfir-dumitrescu.htm, 04.05.2005, (consultat pe data de 10.06.2010).

parte, UAP devine în concepția conducerii sale, singura instituție profesională de artă, a cărei misiune este de fapt păstrarea unor standarde într-un spațiu cultural, dar și politic, considerat de reprezentanții Uniunii ca fiind disfuncțional[1]. Atitudinea UAP față de stat este mai mult una conflictuală, mai ales după pierderea sediului din centrul Bucureștiului (în prezent, sediul Uniunii se află la Combinatul Fondului Plastic). UAP este în continuare finanțată de stat, fie și numai prin achizițiile publice descrise și în raportul Ministerial 2005-2008, sau comenzile pentru monumente de for public[2].

Existența unei instituții ca UAP nu a însemnat numai stabilirea unui mediator între lucrările de artă și stat printr-un proces coercitiv, ci și stabilirea raportului între artiști și regimul politic într-o modalitate recompensatorie. Artistul a devenit în acest context al interesului pentru propagandă și diseminarea culturii oficiale un actor important, recunoscut și recompensat de către sistem, iar arta plastică a beneficiat probabil de cea mai multă atenție în perioada comunistă[3]. Prin intermediul Fondului Plastic, contribuția artistului era utilizată într-un sistem financiar de pensii, aceasta fiind numai unul dintre avantajele financiare de care membrii Uniunii au beneficiat. Sunt cunoscute în acest context fondurile de cercetare special alocate pentru diverse călătorii și documentare artistică[4] și cazurile renumite ale unor pictori precum Jean Al. Steriadi, Camil Ressu sau Lucian Grigorescu, ce 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 sau locuințe"[5]. UAP a fost inițial înființată sub un discurs deschis pentru comunicarea cu comunitățile de artiști, dar a dobândit rapid un rol *mediator* între un stat și artiștii care încă mai puteau expune în afara acestui sistem – prin constituirea unei Comisii de Îndrumare – ce presupune în cuvintele lui Radu Ionescu, „reeducarea artiștilor" prin supunerea la controale ale unor specialiști sovietici. Comenzile necesare Partidului respectau condițiile impuse de aceștia din urmă și erau coordonate de Direcția Artelor Plastice din Comitetul pentru Artă. Probabil cel mai important rol pe care l-a jucat însă Uniunea a fost relevat în momentul în care statul anilor 1980 a intrat într-un regim de austeritate în care fondurile acordate producției artistice profesioniste nu mai erau atât de generoase, o etapă în care dezvoltarea centrelor culturale locale de amatori și evenimentele precum „Cântarea României" dezvăluiau interesul din ce în ce mai scăzut al statului pentru artele plastice. UAP conferea atunci Atelierelor 35 din țară un rol de sprijin oferit tinerilor artiști, pentru a putea expune. Subterfugiul a fost reciproc avantajos întrucât a garantat și supraviețuirea Uniunii Artiștilor sub forma sa profesională.

---

[1] Interviu Petru Lucaci, București, 30.03.2010.

[2] Raportul de Activitate al Ministerelor, *Cartea Albă a Guvernării – Ministerul Culturii și Cultelor. 2005-2008*, București, 2008, p. 15.

[3] Magda CÂRNECI, *Artele plastice*...cit, p. 43.

[4] „Decizie privind normele și condițiunile după care membrii Fondului Plastic din Republica Populară Română beneficiază de drepturile prevăzute de Decretul nr. 294 publicat în B.Of. nr. 38 din 9 aug. 1954, pentru organizarea și funcționarea Fondului Plastic", consultat la Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici, 13.04.2010, *Fondul Dispoziţiuni legale și acte normative privind activitatea Fondului Plastic din Republica Socialistă România*, secțiunea „Documentare" și „Trimiterea artiștilor plastici în casele de creație".

[5] Magda CÂRNECI, *Artele plastice* ...cit, p. 30.

Piața artei din postcomunismul românesc

Odată cu apariția unei piețe de artă plastică, definite în acest context de colecționari, case de licitații și galerii private, mediul artistic românesc s-a confruntat cu o dezbatere ce datează în contextul occidental încă de la mijlocul anilor 1950: sistemul competitiv al pieței libere sau modelul statului paternalist? Cele două modele frecvent regăsite pentru ilustrarea celor două tipuri de politici culturale sunt cazul francez ca stat-paternalist și cazul pieței de artă americane. O caracteristică importantă a spațiului cultural postcomunist o reprezintă însă apariția pieței internaționale în care arta plastică își caută legitimitatea statutară și valorică.

Pavel Șușară definește piața artei în România din două perspective, a generației de artiști care încă urmează o traiectorie profesională asemănătoare cu cea parcursă în timpul comunismului, respectiv, cu cea a generației tinerilor,

> „copii de ieri, azi absolvenți insubordonabili și artiști lucizi, refuză ostentativ negustoria, muzeul, spațiile consacrate și mitologiile țepene. Dacă părinții luau de mână estetismul și fugeau împreună în atelier și în sala de expoziție ca să nu-i prindă din urmă implicarea în istorie, ideologiile impuse și crampoanele realismului socialist, copiii coboară acum în stradă, se iau în piept cu istoria, abhoră estetismul și muzeul, recuperează militantismul pierdut și ideologiile corespunzătoare. Prin expresiile alternative, de la *happening* la *performance*, de la *instalație* la *arta video* și de la *intervenție în peisaj*, la *body art*, ei devin acuzatori, instanțe, activiști sociali"[1].

Acestei diferențieri între viziunile artiștilor participanți la piața artei, i se adaugă drept confirmare, ezitarea Uniunii Artiștilor Plastici de a participa ca actor independent pe scena artistică românească, așa cum reiese din interviul cu Petru Lucaci:

> „În aceste condiții uniunile au încercat să își restabilizeze activitățile – să vândă, să își deschidă magazine, galerii. Numai că în România nu este o piață de artă contemporană, pentru că a fost o absență de peste 50 de ani din spațiul cultural real. Arta românească, chiar dacă a avut valori, ele nu erau racordate la spațiul contemporan real. Artiștii, cât de cât, înțelegeau fenomenul, dar oamenii nu au mai avut acces la valorile contemporane – ei nu pot să mai investească în el. Plus, că a dispărut obiceiul de colecționare, cum era în perioada interbelică [...] Iar apoi, pentru arta contemporană este chiar mai greu. Și atunci galeriile de artă care ar trebui să producă, nu produc, pentru că nu vând suficient, ba mai mult, jumătate din aceste spații ale noastre, au fost transferate unor SRL-uri – pur și simplu au fost furate"[2].

Artiștii generației optzeciste care nu au fost primiți în Uniune în timpul regimului comunist, au vrut să devină membri în perioada imediat premergătoare revoluției. Statutul de artist al Uniunii avea încă o natură de legitimare și le oferea avantaje în cariera lor. Însă, începând cu mijlocul anilor 1990 posibilitățile pentru artiștii independenți au devenit din ce în ce mai mari, ca rezultat al concretizării politicilor de liberalizare a circulației în spațiul european. De asemenea, UAP a început să fie percepută ca o

---

[1] Pavel ȘUȘARĂ, „Artistul și piața", *România literară*, no. 25, 2002, p. 25.
[2] Interviu cu Petru Lucaci, București, 30.03.2010.

instituție anacronică și stagnantă și astfel un număr mare de artiști au părăsit oficial și neoficial (prin neplata cotizației) Uniunea, preferând statutul de artiști independenți. Din interviurile realizate, și chiar și din documentele de arhivă ale Uniunii, se deduce existența unei rețele de artiști care se autopromovează nu numai în exterior, dar și în rândul elitei încă de pe vremea comunismului. UAP apare ca o instituție care încă nu s-a adaptat la spațiul artistic postcomunist, dar care va fi nevoită să facă acest lucru atât pentru continuitatea sa, cât și pentru a asigura o anumită stabilitate pentru artiști și implicit pentru mediul artistic, pe noua piață a artei.

Expresia artistică în comunism și postcomunism: cazul lui Dan Perjovschi

Realismul socialist, stilul unic al regimurilor comuniste a marcat și creația românească. În timp ce realismul socialist a luat sfârșit în majoritatea țărilor est-europene în 1956 sub influența artei abstracte și a destalinizării, în România stilul unic nu s-a estompat pe scena artistică decât la jumătatea anilor 1960 continuând însă să rețină o anumită influență în arta oficială[1]. „Arta realistă ca formă, dar socialistă în conținut"[2] a definit cultura, cu un rol subordonat, ca un mijloc eficient și complex de propagandă. Ceea ce a fost implementat în statele comuniste reprezintă „un clasicism declamatoriu idealizant"[3] în care substanța de valoare artistică nu s-a putut regăsi la același nivel ca al modelului său sovietic, ci care mai degrabă a preluat doar acele elemente aparent similare creând o versiune mimetică. Acest fapt este cu atât mai evident în afișele realizate în epocă, în care complexitatea simbolurilor a fost sacrificată în favoarea simplității distribuției mesajului politic[4]. Metoda realismului socialist, „pe care nimeni nu o cunoaște cu adevărat"[5] s-a adaptat la discursul plastic impus de cerințele regimului, și mai ales la controlul cenzurii, pe măsură ce controlul sovietic în ceea ce privește implementarea regimului a slăbit.

Etapa post-stalinistă descrie o diferențiere aparentă ce îl contrazice pe Golosmtock, cel puțin din punctul de vedere al Magdei Cârneci. Ipoteza dezbătută afirmă că arta totalitară conține elemente comparabile la nivelul fiecărui regim care se încadrează în spectrul politic totalitar. Demonstrația lui Golomstock urmărește tipologii diferite de regimuri, dar observă similitudini legate de considerente precum grandiozitatea și metodele de ilustrare ale personajelor istorice sau cotidiene în domeniul artistic al curentului realist socialist[6]. Dacă urmărim modelul propus de Golomstock, avem în vedere următoarele criterii pentru a defini arta totalitară:

---

[1] Magda CÂRNECI, *Artele plastice*...cit, pp. 121-122.

[2] Boris GROYS, *Art Power*, MIT Press, Cambridge MA, 2008, p. 148.

[3] François FEJTÖ, *A History of the Peoples Democracies. Eastern Europe since Stalin*, transl. by Daniel Weissbort, Pall Mall Press, London, 1971, p. 344.

[4] Magda CÂRNECI, *Artele plastice*...cit, p. 25.

[5] „Această concepție foarte largă a realismului socialist favorizează instituționalizarea sa în țările Europei Centrale și Răsăritene, unde, cu ocazia războiului, se va instaura un regim comunist", Michel AUCOUTURIER, *Realismul socialist*, trad. de Lucia Flonta, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 95.

[6] Igor GOLOMSTOCK, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, Collins Harvill, London, 1990.

„1) Statul declară arta și cultura în general o armă ideologică și un mijloc de a acapara puterea;
2) Statul are monopolul asupra tuturor manifestărilor artistice naționale;
3) Statul construiește un aparat de control și de direcționare a artei;
4) Statul selectează un stil de artă, de obicei cel mai conservator, care să se apropie cel mai mult de nevoile sale. Acesta este ales dintr-o serie de mișcări artistice, pe care îl declară oficial și obligatoriu;
5) Statul se declară împotriva tuturor mișcărilor în afară de cele oficiale, declarându-le reacționare și ostile intereselor clasei, Partidului, poporului, sau «progresului umanității», etc."[1].

Magda Cârneci consideră însă că în cazul românesc este vorba de un post-totalitarism fundamentat pe dualitatea socială care se manifestă și în artă:

„Or, în cazul de față, distanța dintre realitatea ideologică și realitatea reală se păstrează în continuare, dar, întrucât estetica totalitară monocordă de dinainte face acum loc unei arte diversificate din punct de vedere stilistic, am putea defini acest tip de artă ca artă post-totalitară"[2].

Abordarea lui Golomstock explică în mare măsură cadrul oficial, formal dar cadrul obiectiv structurat (într-un mod stilizat) în două „tabere", sistemul totalitar pe de-o parte și societatea pe de altă parte comunică prin mesajele transmise de artiști, mesaje care nu pot evada din spațiul politic. Potrivit lui Orwell: „Statul totalitar controlează gândurile, dar nu le poate consolida"[3], însă sistemul autocenzurii și cel de negociere îndeplinesc această funcție. Studiul de caz al artistului Dan Perjovschi relevă simptome ale sistemului Orwellian, dar în același timp și realizarea propriei condiții. Evocând experiența totalitară, Dan Perjovschi descrie experiența uneia dintre primele sale manifestări artistice după 1989 astfel:

„Atunci am stat închis în camera portarului muzeului de artă și am desenat încontinuu timp de 3 zile și 2 nopți [...] Am vrut să atrag atenția că n-am fost curajoși, că ne-am lăsat observați și în loc să ne răsculăm am preferat să ne vedem de arta noastră mică. Într-un anume fel am refuzat să mă întâlnesc cu generația mea altfel decît prin acțiune. I-am transformat pe toți în public"[4].

Realismul socialist s-a manifestat după jumătatea anilor 1960 în diferite forme, dar în această etapă a apărut un specific al modului în care noile generații îl abordează – „realismul experimental"[5], privit din perspectiva unei evoluții post-moderniste, ce răspunde în contextul mondial la curente ce contestă modernitatea. Postmodernismul românesc s-a conturat însă mai puțin voluntar, mai mult supravegheat și acaparat de sistemul comunist. Generația opzeciștilor este recunoscută pe scena culturală postcomunistă tocmai datorită modului în care au reprezentat atât în literatură, cât și în

---

[1] *Ibidem*, p. xiii. [Traducerea autoarei din limba engleză.]
[2] Magda CÂRNECI, *Artele plastice*...cit, p. 103.
[3] George ORWELL, *O mie nouă sute optzeci și patru*, trad. de Mihnea Gafița, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 56.
[4] Interviu cu Dan Perjovschi, răspuns prin e-mail, 27.05.2010.
[5] Alexandra TITU, *Experimentul în arta românească după 1960*, Editura Meridiane, București, 2003, pp. 13-30.

arta plastică un curent de diversificare a culturii și a identificării unor noi modalități de interpretare a artei oficiale. Acest fapt este cu atât mai frapant cu cât această generație de artiști reprezintă de fapt categoria marginalizată de stat în contextul unei decade austere a regimului comunist.Tinerii artiști ai generației optzeciste au fost defavorizați mai ales prin prisma blocării accesului lor la programele UAP. În lipsa acestui spațiu, mulți dintre aceștia printre care și Dan Perjovschi au făcut parte din Atelierele 35 din țară, grupări de artiști cărora li se permitea în anumite condiții să expună dat fiind statutul de tineri membri UAP[1]. Dacă fenomenul cultural astfel definit ar fi avut o componentă critică la adresa politicului, atunci ar fi fost reprezentat de „rezistență prin cultură" și ar fi prezentat acele caracteristici definitorii ale postmodernismului în sensul occidental.

Așadar, conform tezei artei totalitare, diversitatea formelor de expresie artistică din anii 1980 se manifestă ca o critică estetică a realismului socialist, evitând astfel provocările politice. Conflictul dintre „protocroniști" și „europeniști" eludează de altfel sensurile ideologiei comuniste în identificarea variantelor autohtoniste în neo-ortodoxism și principiul sincretismului prin abordarea intermedialistă[2].

În cele ce urmează evidențiez trei caracteristici ale artei lui Dan Perjovschi a cărui operă am ales-o pentru a exemplifica ansamblul de fire conectoare între comunism și postcomunism. Sunt evocate: tema mobilității, tema supravegherii și tema dispariției[3].

Tema supravegherii – cenzura. Cenzura și practica de descurajare a creării unei identități proprii artistice au marcat viața culturală românească, mai ales pe fondul traiului de subzistență cauzat de austeritatea impusă de regim în anii 1980. Chiar dacă sistemul represiv permitea unele excepții de la regulă, ele aveau loc mereu cu un preț, după cum afirmă și Perjovschi: „Thinking that you could outsmart Communism or exercise freedom, you ended up reinforcing the system". Interdicțiile de călătorie, restricțiile în accesul la cărți și la cultură precum și condițiile de viață foarte severe au fost resimțite mai ales în lumea artistică. Potrivit lui Dan Perjovschi „nu exista o artă de rezistență, alternativă. Existau negocieri cu sistemul, cu cele trei nivele de cenzură, cu care puteai vorbi în măsura în care puteai argumenta de ce acea lucrare concordă cu cerințele oficiale"[4].

Tema dispariției – statul. Kristine Stiles își fundamentează articolele din seria „Remembrance, Resistance, Reconstruction" pornind de la premisa existenței unui prezent postcomunist conectat încă la trecutul dictatorial. Astfel, bine-cunoscutul tatuaj cu România este o declarație în sine a relației artistului cu țara și etapele prin care aceasta a trecut. Cu ocazia recentei sale expoziții din România, „Dan Perjovschi S.A.*"[5] artistul declara:

> „De fapt am făcut tatuajul ca să mă distanțez. M-am marcat cu România pe umăr ca să scap de complexul românesc de inferioritate (Iliescu, minerii, n-avem,

---

[1] Interviu cu Dan Perjovschi, București, 26.05.2010.

[2] Dan Eugen RAȚIU, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 205.

[3] Acestea au fost de altfel identificate și de criticul de artă Kristine Stiles. Kristine STILES, „States of Mind: Dan and Lia Perjovschi", in IDEM (ed.), *States of Mind: Dan and Lia Perjovschi*, Nasher Museum of Art, Duke University, 2007, p. 19.

[4] Interviu cu Dan Perjovschi, București, 26.05.2010.

[5] Dan Perjovschi S.A. *, expoziție organizată la Centrul de Introspecție Vizuală, București în perioada 31 martie-30 aprilie 2010.

nu putem, așa e la noi...). În 2003 când l-am scos, ajunsesem la un echilibru. Într-un fel și în 1993, când uram cu pasiune neocomunismul politic și ortodoxismul artistic, și în 2003, când mă amuza rebranduirea scenei de artă și manelizarea politicii, era mai simplu. În 1993 unii erau răi și alții erau buni, în 2003 toți erau buni. Astăzi e confuz"[1].

Tema dispariției devine cu atât mai importantă cu cât publicul devine părtaș – astfel Dan Perjovschi inițiază nu numai un dialog, ci o legătură de complicitate cu publicul, complicitate regăsită și în alte lucrări ale sale, precum cea din Muzeul de Artă din Timișoara, *Stare fără titlu* (1991). Dacă în primă instanță este vorba de regăsirea responsabilității ca artist, comunicarea cu publicul sub misiunea generală a artei comprehensibile, „gustate" de către public este cu siguranță o dimensiune a sa.

Tema mobilității – adaptarea. Pe lângă înfruntarea trecutului și definirea unui stil propriu, ilustrativă pentru modul în care artistul român a trebuit să se adapteze noului mediu artistic, este tema mobilității. Într-o notă discrepantă, artistul nu se mai exprimă cu instrumentele vechi, „cu pensule, cu tot felul de pânze care mă limitează... cel mai mult îmi place să desenez pe geamuri, pentru că îți dă o dublă perspectivă"[2]. Mai mult, Dan Perjovschi adoptă un limbaj din ce în ce mai stilizat, mai caricaturizat, pe măsură ce în evoluția sa artistică de după 1989, începe să realizeze linia comună între desenele pe care le producea pentru *Revista 22* și modul său de a percepe arta:

„Art shouldn't be necessarily politically engaged, but engaged. Artists are sensible humanists. Our statements should be heard outside the art world. I have something to say about my society, in the same way a sports icon has something to say. I opted for the popular language of political cartoons in order to reach more people and the media"[3].

În final, aceste trei teme majore se suprapun unei măști a anonimatului – lipsa unui sistem de reguli estetice și posibilitatea oricui de a realiza din punct de vedere tehnic „caricaturile" lui Perjovschi.

Concluzii

Analiza spațiului artistic postcomunist a comparat perioada de consolidare democratică (1989-2007) cu ultimii ani (1971-1989) ai regimului Ceaușescu pentru a verifica seria de continuități și schimbări. Deși se observă un progres în domeniul politicilor publice, acestea nu sunt cristalizate încă într-un model bine conturat oscilând între abordări paternaliste și abordări cu rol de mediație în lipsa unei strategii pe termen lung, adaptate la specificul socio-politic. În condițiile adoptării fără echivoc a unui model extern, fără a parcurge o etapă de analiză a unor pași strategici în construcția politicilor postcomuniste, „reforma" instituțională imaginată la începutul anilor '90 a vizat modificarea substratului politic al regimului comunist, dar a avut

---

[1] Alina Șerban, interviu în *Supliment 22* de la expoziția de artă *1990-2010 Dan Perjovschi S.A.*, Revista 22*, 2010, p. II.

[2] Interviu cu Dan Perjovschi, București, 26.05.2010.

[3] Roxana MARCOCI, „What Happened to Us ?" in Kristine STILES (ed.), *States of Mind*...cit., p. 167.

un efect invers. Progresul observabil în cadrul politicilor adoptate de stat după anul 2005 este rezultatul direct al procesului de integrare europeană și a activității societății civile în România.

Cazul Uniunii Artiștilor Plastici ne arată că administrarea sa, deși independentă din punct de vedere juridic, are dificultăți de adaptare la un sistem politic de la care încă dorește o anumită susținere. Aproape toate demersurile sale au fost caracterizate de dorința de a reglementa social un statut al artistului la care instituția să participe în mod direct. Tocmai datorită incapacității de adaptare, UAP se deteriorează, nereușind să își îndeplinească nici măcar programul social ce reprezintă de fapt singura sa legitimare. Din punctul de vedere al artiștilor, contactul cu spațiul occidentul a accelerat adoptarea unei mobilități sporite prin adaptarea la un model intermediar între politicile sociale, cele care reglementează libertatea economică, și cea a drepturilor de autor. Artiștii care continuă să fie membri activi ai UAP pot primi comenzi pentru diferite tablouri, așa cum amintește și Pavel Șușară[1], dar statutul lor nu se modifică decât din punctul de vedere al unei libertăți relative de creație. Deși artistul UAP nu mai este condiționat de regimul politic în mod direct, sistemul economic și piața imperfectă îl forțează să respecte stilul de artă impus de comandă.

Artiștii independenți pe de altă parte, se află într-o competiție cu un sistem care nu le permite, asemenea lui Dan Perjovschi, o recunoaștere reală în spațiul românesc. Deși a obținut o serie de premii înaintea recunoașterii sale artistice în Statele Unite, și el își privește cariera între momentele pre-MoMA/post-MoMA[2]. Astfel, în triunghiul „stat-artiști-UAP" își face apariția piața de artă, care coexistă într-un mod deformat și deloc avantajos pentru artiști, cu politicile intervenționiste ale statului. Pe de altă parte însă, apariția pieței de artă creează o legătură contradictorie între UAP și stat. Instituția nu poate intra într-un sistem de competiție directă, dar deține încă spații de expunere și mai multe resurse în spațiul artistic.

Așadar, în ceea ce privește relația dintre cele trei coordonate, cercetarea de față concluzionează existența acestor continuități și discontinuități în spațiul postcomunist, manifestate ca rezultat al practicilor și politicilor comuniste pe de-o parte, și ca rezultat al menținerii unei anumite mentalități de retragere și de izolare din spațiul public[3]. Aceste schimbări nu pot fi cauza unei relații simplificatoare cauză-efect, depinzând în mare parte de circumstanțele întregului context cultural. Este vorba mai degrabă de un amestec de motive și de efecte uneori neprevăzute de politicile aplicate. Se confirmă ipoteza conform căreia au loc schimbări de tip formal-normativ. Natura lor contradictorie și lipsa unei coerențe în modul în care sunt aplicate explică lipsa lor de eficacitate chiar și atunci când ele respectă o direcție general pozitivă, cum a fost cazul deciziilor adoptate în domeniul politicilor culturale în perioada de aderare la Uniunea Europeană.

---

[1] Pavel ȘUȘARĂ, „Artistul și piața...cit".

[2] Museum of Modern Art din New York. Dan Perjovschi a expus acolo în 2007.

[3] Daniel BARBU, „The Burden of Politics.…cit", p. 333.