

Cine este artistul realist socialist?

Despre două picturi marginale ale lui Camil Ressu din anii 1950¹

În multe cazuri, istoriografia perioadei postbelice în România descrie instaurarea regimului comunist ca ruptură ce intervine violent în cursul istoriei moderne. Una dintre principalele trăsături ale începuturilor regimului pare să fie perturbarea, dacă nu distrugerea totală, a ierarhiilor profesionale, culturale, sociale. În domeniile ce aparțineau intelighenței schimbările au fost resimțite profund nu numai la nivelul reorganizării profesioniștilor, ci și la nivelul valorilor și modelelor ce fuseseră configurate în perioada interbelică. Această perspectivă merită nuanțată printr-o privire mai atentă asupra relațiilor de putere ce erau în perpetuă transformare. Pornind de la două lucrări ale lui Camil Ressu am să încerc să fac acest lucru pentru mediu artistic. Acesta poate părea un caz atipic în interiorul metanarațiunii rupturii, întreruperii culturale din anii 1940 târzii, consolidată și definitivată în anii 1950. Noul sistem artistic al realismului socialist instalat gradual nu exclude total, cum s-ar putea crede, ierarhiile artistice ale scenei interbelice. Prestigiul artiștilor consacrați supraviețuiește atât la nivel neoficial, cât și la nivel oficial, mulți dintre aceștia fiind absorbiți în noile ierarhii care combină oameni vechi și oameni noi doritori, în egală măsură, să se găsească într-o poziție de putere. Un astfel de caz este Camil Ressu care, pe lângă păstrarea funcției de profesor la Școala de Arte Frumoase / Institutul de artă / Institutul de arte plastice din București, primește funcții noi la Sindicatul artelor frumoase și apoi Uniunea artiștilor plastici. Aura interbelică domină și cercetările monografice asupra lui Ressu care ignoră aproape total cariera lui postbelică și legăturile cu sistemul artistic realist socialist. Cele două lucrări pe care le voi discuta mai jos aparțin tocmai acestei perioade, dar sunt extrem de puțin cunoscute. Ele ocupă o poziție ambiguă nu numai în cariera lui Ressu, ci și în ansamblul sistemului artistic contemporan: deși pot fi privite drept comentarii asupra funcționării realismului

¹ Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

socialist, nu au intrat niciodată în canonul acestuia. De asemenea, le aduce împreună privirea parodică asupra situațiilor reprezentate aparentă cu precădere în caricaturizarea personajelor în care pot fi recunoscute figuri importante ale vieții artistice din anii 1950.

Atelierul colectiv: sociabilitate și control

Lucrarea *În atelier* a fost expusă în 1955 în cadrul retrospectivei dedicate lui Camil Ressu. Ulterior, a fost arareori reprodusă și aproape deloc comentată. Ressu a plasat într-un spațiu vast mai multe grupuri de personaje (se subînțelege artiști) care interacționează pe mai multe niveluri. Central apar “datele” fundamentale ale atelierului artistului tradițional: artistul, pânza în lucru, instrumentele artei, în acest caz ale picturii, și modelul. Această entitate este înconjurată de alte personaje care îi “perturbă” într-un fel coeziunea. Un personaj intrus se ȋȣește pe după pânză, nu este el modelul, ci un conducător al privirilor spectatorului către planurile mai ȋndepărtate din dreapta imaginii. În afară de pictor și model, restul personajelor nu sunt angrenate în activități artistice – astfel, atelierul pare a fi un loc destinat producție artistice, dar și ȋntâlnirilor sau petrecerii timpului liber. Ȋnsemnarea lui Ressu de pe spatele picturii precizează tema și identifică personajele: “Baba 1950 face realism/Pallady pleacă indignat”². Așadar pictorul așezat la șevalet este Baba, iar silueta lui Pallady se poate recunoaște în ultimul plan. Pare că schimbul de generații din anii 1950 are loc chiar în fața spectatorului, generațiile noi reprezentate de Baba ȋnlocuind generațiile afirmate în perioada interbelică. Opoziția dintre cele două pare să se joace tocmai în jurul “realismului” (nenumit socialist).

Ȋn anii 1950, idea de colectiv, colectivitate, muncă în colectiv a fost implementată în mai toate instituțiile din România aflate atunci în proces de transformare. Colectivul era considerat o modalitate de a transpune ideologia comunistă în realitate. Ȋncă de la instaurarea regimului communist imediat după cel de-al doilea război mondial, au fost puse la punct strategii de a “colectiviza” și centraliza viața artistică. Aceasta a fost pusă sub umbrela unei singure instituții – ȋntâi Sindicatul artelor frumoase, mai apoi Uniunea artiștilor plastici – care media ȋntre artiști și stat, devenit singurul patron al artelor. După 1944, chiar Camil Ressu a fost

² *Expoziția retrospectivă Camil Ressu. Pictură și grafică*, catalog de Doina Schobel, Muzeul de Artă al RSR, București, 1981, p. 80.

timp de doi ani președintele Sindicatului, secondat de avangardistul de stâng M. H. Maxy. Foarte curând, urmând modelul legilor date în URSS în 1932 orice alte forme de sociabilitate artistică au fost interzise și, prin urmare, colectivitatea impusă de stat devine aproape singura alternativă a artiștilor. În cadrul colectivității mai mari a Sindicatului/ Uniunii, existau și alte forme de organizare colectivă precum cooperativele sau comisionările către echipe de artiști. Spre exemplu, Camilian Demetrescu povestește cu umor contribuțiile sale la pictarea unui gigantic portret al lui Stalin destinat manifestațiilor:

“Enorma pictură era împărțită în treizeci de panouri, de doi metri pe doi fiecare. Treizeci de artiști, membri ai Uniunii artiștilor plastici aveau sarcina să le picteze: câte un pictor la fiecare panou. Onoarea de atinge părțile sacre ale personajului era destinată celor mai pregătiți profesional și ideologic. Ochiul era apanajul sefului de echipă.[...] Timp de mai mulți ani am supraviețuit pictând portretul lui Stalin. Partea mea era, de obicei, lobul urechii stângi a marelui corifeu. Plata slăbuță, dar de ce să mă plâng, ceva mai bună decât vopsirea fondului.”³

Atelierul colectiv, ce pare a fi subiectul lui Ressu, făcea parte din această strategie de “colectivizare”, dar a avea un atelier, fie el și comun, în perioada instabilă și pauperă de după război constituia fără îndoială un avantaj. Rolul lui nu era exclusiv de producție, ci devenea în unele ocazii sală de cursuri în care practica artistică se îmbina cu învățământul politic. Scopul unor asemenea cursuri era direcționarea artiștilor către realismul socialist. Poate nu întâmplător, unul dintre personajele plasate de Ressu în atelierul colectiv citește ziarul ce era mediul cel mai obișnuit de vehiculare a mesajelor politice.

Nu avem informații directe despre vizitele lui Ressu în astfel de ateliere colective. În orice caz, prestigiul de care se bucura precum și poziția în ierarhia Sindicatului/ Uniunii îi deschideau ușa oricărui atelier. În schimb, Baba a lucrat într-un astfel de loc, iar amintirile sale, ce conțin câteva mențiuni despre viața artistică de la începutul anilor 1950 când se mută de la Iași la București, completează semnificația lucrării lui Ressu. Vizitându-l pe Ressu relativ des, Baba a avut ocazia de a cunoaște mai mulți artiști deveniți faimoși în perioada interbelică cărora le face și mici portrete în creion. Dintre ei, Pallady pare să-l fi impresionat prin distincția sa prăfuită: „Pallady, care părăsise malurile Senei în speranța unei reîntoarceri, locuia într-un

³ Camilian Demetrescu, *Exil. Încercările labirintului*, Albatros, București, 1997, pp. 42-43

hotel modest de pe strada Academiei. Îl întâlneai la o ședință de schițe sau trecând solitar și anacronic cu aerul unui <hidalgo> ruinat înspre bufetul unde își mânca invariabil porția de cartofi.”⁴ Așa cum și Ressu sugerase în pictura sa, atelierul colectiv aduna mai multe generații de artiști care lucrau împreună. Tot Baba își amintește condițiile precare din ateliere: „era frig, cafeaua dispăruse, pictorii își revizuiau sensibilitatea.”⁵ Printre ei, făcând, după cum nota și Ressu, realism (socialist) se număra Baba însuși care încerca să-și găsească un loc în noul sistem artistic. S-ar putea spune că Ressu a întruchipat prin cei doi artiști două atitudini opuse față de sistem: adaptabilitatea și idiosincrazia. Începutul deceniului 6 îi prinde pe cei doi la marginile sistemului artistic, dar în timp ce cariera lui Pallady se apropia de sfârșit, cea a lui Baba abia începea.

Îndrumare și supraveghere

Comisia de îndrumare se înrudește din multe puncte de vedere cu *În atelier*. Câteva schițe au fost expuse la retrospectiva din 1955, dar pictura abia în 1980. A avut mai multe stadii vizibile în studii precum și în reproduceri ale picturii. Este foarte posibil ca lucrarea să fi avut o perioadă extrem de mare de gestație, poate chiar tot deceniul 6. După 1990, lucrarea a fost inclusă într-o expoziție dedicată atelierelor de artiști în al cărei catalog apărea într-o perspectivă anacronică: ea era văzută ca parodie a educației artistice din perioada interbelică⁶. Dar, ca și pictura analizată anterior, conține personaje recognoscibile care nu ar fi putut sta împreună înainte de război. De exemplu, Iser sau Maxy nu au fost implicați în învățământul oficial în perioada interbelică, iar Iser nici după aceea. Contextul picturii are într-adevăr de-a face cu un tip de pedagogie însă nu în cadrul unei școli de artă, ci în cadrul, cel mai probabil, al Uniunii artiștilor plastici. „Îndrumarea” activității artistice era una din misiunile Uniunii și privea mai ales lucrările destinate expozițiilor colective (mai ales expoziția anuală de stat, evenimentul cel mai important vreme de câțiva ani). Comisiile de îndrumare puteau funcționa la nivel general sau în cadrul fiecărei secții. Cum realismul socialist în artă, spre deosebire de cel din domeniul literaturii, fusese prea puțin

⁴ Corneliu Baba, *Din caietul unui pictor*. In: *Expoziția retrospectivă Camil Ressu. Pictură și grafică ...*, p. 10

⁵ *Ibid.*

⁶ *Atelierul, modelul, pictorul: pictură românească din patrimoniul Muzeului Național de Artă al României*, catalog de Ruxandra Dreptu, București, 2008, p. 13-14

dezbatut era nevoie de indicații mai degrabă practice în privința aspectelor formale. De-a lungul anilor 1950, ele nu au fost niciodată stabile, iar ceea ce a fost considerat ca acceptabil în cadrul realismului socialist a rezultat în urma negocierilor între educația și experiența artistică anterioară, cerințele privind tematica, anumite modele vizuale (sovietice sau locale) și aserțiunile critice ale unei comisii de îndrumare. Astfel de proceduri aveau și un pronunțat caracter birocratic ca de altfel mare parte din ritualurile vieții artistice din epocă. În acest proces, opera de artă devenea un obiect fragil supus unor multiple criterii de evaluare aflate în continuă reșezare și schimbare – de la comisia de îndrumare a Uniunii la juriul de expoziției și la cronica din presă. Figura pictorului din pictura lui Ressu înspăimântat de comisia, ce tocmai îi judecă opera, dar și de cele ce vor veni, se poate explica astfel cu ușurință. Imaginea pune în scenă un dezechilibru de forțe între pictor și pictura lui, pe de-o parte, și comisia destul de numeroasă, pe de alta. Pictorul cu șevaletul și pensula în mână pare să se fi întrerupt din lucru, iar alte instrumente prezente în imagine situează scena tot într-un atelier, poate tot colectiv având în vedere cele două personaje din stânga care par să tragă cu urechea. În centrul grupului comisiei, se află silueta masivă a lui Iser, iar în picioare Maxy ce pare a fi principalul evaluator. Poziția sa centrală din pictura reprezintă un pendant al importanței pe care o avea în sistemul artistic atât la Fondul plastic cât și la Muzeul Național de Artă al RPR. Printre ceilalți au mai fost identificați Jean Steriadi și mai tinerii Adina Moscu și criticul Radu Bogdan. Similar picturii *În atelier*, avem de-a face cu un amestec de generații specific perioadei.

Ressu însuși trebuie să fi participat la diverse astfel de comisii și la Uniune, dar și la Institutul de artă unde rămăsese profesor. Luând în considerare pictura împreună cu seria de desene care o pregătește, Ressu pare să se plaseze în postura observatorului distant al relațiilor de putere care se stabileau între îndrumători și îndrumați. În diversele piese ale seriei, figura pictorului îndrumat înregistrează cele mai multe ipostaze. În unele cazuri, confruntarea dintre cele două ”tabere” este atenuată, iar reacțiile artistului îndrumat variază de la nedumerire, la stapânire de sine și la spaima din pictura finală. Atitudinea este pronunțat parodică asupra ambelor tabere ca și cum Ressu ar fi putut să se extragă din context și să-l privească din afară. Nu numai personajele principale și gruparea lor l-au preocupat pe Ressu, ci și anumite detalii în egală măsură importante pentru semnificația lucrării. Pânza supusă judecății este vizibilă în unele dintre variante și în pictura pe care o cunoștem azi. În acesta din urmă, ceea ce întrevede pare o referință la o temă cu nuduri feminine de sorginte

clasică (poate cele trei grații) care nu putea intra în niciun fel în canonul realist socialist. Într-o altă variantă a picturii păstrată doar într-o reproducere, referința este mult mai clară, iar nudurile părăsesc registrul clasic și trimit la una dintre operele fundamentale ale modernității occidentale. Este vorba de *Domnișoarele din Avignon* care face ca în fața comisiei de îndrumare să nu mai găsească un pictor anonim, ci însuși Picasso. Disparitatea acesta sporește comicul imaginii însă, poate fără să vrea, păstrează anumite elemente ale politicii culturale de la sfârșitul anilor 1950. În urma unui foarte mic ”dezgheț” ideologic după 1956, unele figuri moderniste încep să fie recuperate. De exemplu, Țuculescu sau Brâncuși au parte de oarecare expunere fie în expoziții, fie în publicații. Picasso avea o poziție aparte în întregul bloc socialist datorită adeziunii sale la Partidul comunist francez. Totuși, prea puține dintre lucrările lui puteau fi acceptate în contextul realismului socialist sfârșind prin a avea un artist acceptat cu o operă inacceptabilă. Opțiunile pentru noul clasicism interbelic pe care Ressu le conservase și în anii 1950 îl situau de partea criticilor lui Picasso. Să fi vrut Ressu să rădă de cei ce-l îmbrățișau dintr-o dată pe Picasso? O ultimă întrebare privește motivațiile de a înlătura din pictura finală acest detaliu și de a-l înlocui cu nuduri clasicizante. Este posibil ca Ressu să-l fi găsit totuși prea îndrăzneț sau să fi fost el însuși îndrumat să facă această modificare.

Cele două lucrări, *În atelier* și *Comisia de îndrumare*, nu au intrat niciodată în canonul realismului socialist și au avut o existență mai degrabă marginală în sistemul artistic al anilor 1950 când au fost create precum și în istoriografia de artă ulterioară. Cu toate acestea, ele sunt reprezentări, comentarii asupra aceluși sistemului a cărui redescoperire și cercetare poate nuanța concepția asupra legăturii dintre artă și ideologie/politică în România postbelică.