

Utopie și heterotopie în arta din România anilor 1950 -1970.

Variațiile canonului artistic

- rezumat -

Lucrarea de față își propune să arate că, în deceniile care au urmat celui de-al Doilea Război Mondial, dorința de legitimitate a determinat statul comunist să formeze subiecți care să asimileze ideologia și să o reproducă în mod creativ. Părând să înțeleagă rolul imaginilor în fondarea unei ordini sociale și în integrarea indivizilor în această nouă ordine, puterea politică a acordat o atenție foarte mare artiștilor. Deținând toate mijloacele de producție și de distribuție a produselor culturale, statul comunist i-a transformat pe creatori într-o clasă aparte. Devenind parte a elitei politice, artistul a învățat să lucreze disciplinat într-o societate care îl scutea de competiție, îi oferea privilegiile materiale și rolul de lider spiritual în acțiunea de formare a „omului nou”.

În încercarea de a descrie rolul noilor instituții culturale, în special pe cel al Uniunii Artiștilor Plastici, și transformările canonului artistic din România postbelică, principala dificultate s-a dovedit a fi tipul de abordare metodologică. Informații fragmentare despre diverse instituții create în regimul comunist apar în lucrări de politologie, sociologie, istorie literară, istoria artei etc. Am sperat să pot aduce ceva în plus la cele deja spuse și scrise, investigând anumite fonduri arhivistice puțin sau deloc cercetate și folosind un instrumentar metodologic ușor diferit. Cele mai multe concepte teoretice au fost preluate din studiile lui Michel Foucault, atât din perioada „arheologiei”, când accentul cade pe analiza formațiunilor discursive, cât și din perioada „genealogiei”, când sunt vizate raporturile cunoaștere-putere (analiza relațiilor instituționale, politicile „adevărului”, tehnicile sinelui).

O arheologie-genealogie a comunismului românesc ar trebui, însă, să nuanțeze modelul teoretic foucauldian. Autorul francez nu a scris niciodată despre societățile totalitare, ci doar despre cele disciplinare moderne. Câteva observații în legătură cu țările din Europa de Est și China lasă să se înțeleagă că totalitarismele de tip comunist reprezintă o formă a societăților moderne. Puterea, așa cum o definește Foucault în scrierile târzii¹, ca strategie relațională, ca raporturi de forțe în care subiecții integrează în mod liber modelul de dominare, devine un concept problematic dacă este utilizat pentru a explica o societate totalitară. Pentru că în totalitarism subiectul nu este liber și știe că nu este liber. Atribuirea de efecte pozitive puterii este o poziție nietzscheană, marxștii definind-o doar în mod negativ, ca manipulare, dominație, reprimare, constrângere, cenzură, excludere. Aceasta este deosebirea dintre Foucault și, de exemplu, reprezentanții Școlii de la Frankfurt. Pentru Foucault, puterea înțeleasă ca simplă reprimare este extrem de fragilă. Adevărata putere operează în câmpul posibilităților subiecților: induce, seduce, facilitează sau provoacă dificultăți, împiedică etc. În această lucrare vom încerca să demonstrăm că puterea comunistă s-a consolidat abia în momentul în care a produs efecte pozitive, în momentul în care a provocat dorințe și a modelat comportamente. Regimul totalitar comunist a cerut asentimentul cetățenilor (pe care l-a obținut nu doar prin violență) și a înființat dispozitive pentru măsurarea acestuia (printre care poliția politică).

Definiția nietzscheană a puterii, implicând, deopotrivă, efecte pozitive și negative, se regăsește și în scrierile lui Gilles Deleuze și FélixGuattari. Modelul teoretic² al celor doi – schizanaliza, o psihanaliză socială și politică anti-oedipiană – definește puterea ca raporturi de forțe și producție de realitate, fără să renunțe complet la ipoteza represivă în definirea acesteia. Deși format prin reprimare – căci puterea totalitară are nevoie de un subiect fix, nu de un partener de dialog – „omul nou”, reeducat prin asimilarea unui nou regim de semne, este stimulat să se investească afectiv doar în acele imagini, modele și idealuri legitimate de puterea politică. În cazul existenței unui semnificant despotice precum aparatul de stat totalitar, investiția afectivă nu este liberă, nomadă. Statul îi dă o destinație precisă. Comunistul trebuie să-și iubească țara, conducătorul, fabrica etc. și abia apoi familia. Individualismul trebuie eradicat în folosul comunității. În această lucrare am încercat să arăt în ce măsură acest

¹Ipoteza represivă în definirea puterii este criticată de Foucault începând cu *la Volonté de Savoir* (1976), primul volum din *Histoire de la sexualité* (Paris, Editions Gallimard, 1976-1984 / *Istoria sexualității*, vol. I-III, traducere de Cătălina Vasile, București, Editura Univers, 2004).

²Vezi Gilles Deleuze, FélixGuattari, *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Editions de Minuit, 1972; Gilles Deleuze, FélixGuattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980 [Gilles Deleuze, FélixGuattari, *Capitalism și schizofrenie*, traducere de Bogdan Ghiu, Pitești, Paralela 45, 2008-2013]; Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Editions de Minuit, 1986 [Gilles Deleuze, *Foucault*, traducere de Bogdan Ghiu, Cluj-Napoca, IDEA Design & Print, 2002].

experiment identitar a reușit în câmpul artistic, dar și în ce măsură creatorii au știut să profite de momentele de relaxare ideologică pentru a dobândi o oarecare autonomie de gândire și de acțiune în raport cu puterea politică totalitară. Ca abordare metodologică am folosit conceptul foucauldian de *subiectivare* și pe cel bourdieusian de *habitus*. Lucrarea se dorește o meditație asupra identității artistului în totalitarism, dimensiunea productivă a puterii fiind urmărită în toate capitolele.

Conceptul de totalitarism a apărut în perioada interbelică, s-a clarificat în anii 1950 și a fost progresiv redescoperit la mijlocul anilor 1970. Textul cel mai cunoscut în domeniu îi aparține lui Hannah Arendt³. Autoarea a analizat mecanismele care au făcut posibilă instaurarea unor regimuri totalitare, naziste, fasciste sau comuniste și a evidențiat structurile care le-au asigurat menținerea. Conform H. Arendt, principalele caracteristici ale totalitarismelor sunt ideologia, organizarea (în special dedublarea puterii în birocrăție de partid și poliție secretă), teroarea, precum și raportul dintre un șef carismatic și o masă atomizată (societatea modernă de masă este prezentată ca resort al sistemului totalitar). Conceptul de totalitarism, utilizat inițial pentru a descrie nazismul și stalinismul, a fost extins la regimurile politice din Europa de Est de reprezentanții stângii anti-autoritare, anti-staliniste și anti-dogmatice din Occident, de exemplu de Claude Lefort și Cornelius Castoriadis, membri ai grupului *Socialisme et barbarie*, de asemenea, de intelectuali din Europa de Est care au emigrat în Occident – Leszek Kołakowski, Michel Heller, Aleksandr Zinovyev. Tot în zona marxismului critic îi menționăm pe Milovan Djilas, Edgar Morin și pe reprezentanții Școlii de la Frankfurt. La polul opus se află cei care au refuzat să identifice ideologia comunistă cu modelul totalitar, prezentând în mod nuanțat evoluția diferitelor regimuri comuniste în perioada post-stalinistă: Robert C. Tucker, Herbert J. Spiro, Benjamin Barber, John Alexander Armstrong, Leopold Haimson, Robert William Davies, Alec Nove, Moshe Lewin, Isaac Deutscher, Edward Hallett Carr, Stephen F. Cohen, mai târziu Sheila Fitzpatrick.

Pentru Hannah Arendt, „ceea ce este mai tulburător pentru liniștea noastră sufletească decât loialitatea necondiționată a membrilor mișcărilor totalitare și sprijinul popular al regimurilor totalitare este atracția de necontestat pe care aceste mișcări o exercită asupra elitei...”⁴ Miklós Haraszti este un alt autor care a analizat relația intelectualilor cu regimul politic totalitar, mai precis modul în care intelighenția devine o clasă separată în statul

³ Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Meridian Books, 1958 (1951) [*Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas, 1994].

⁴*Op. cit.*, p. 430.

socialist.⁵ Acomodarea intelectualului din Est cu regimul comunist în primii ani de după război a fost descrisă pentru prima dată de Czesław Miłosz⁶. Fascinația pe care intelectualul o resimte față de ideologia comunistă este explicată prin faptul că mulți au văzut în aceasta posibilitatea emancipării. Pentru Raymond Aron comunismul este o „religie seculară”, o sacralizare a politicului.⁷ Lucian Boia explică succesul acestei ideologii prin înscrierea sa într-o mitologie.⁸ Katherine Verdery este un alt teoretician pentru care intelectualii în comunism nu au fost niște simple instrumente pasive, ci au ocupat un loc central în spațiul ideologiei și al legitimării regimului politic.⁹ Interesante sunt, în această direcție, și studiile lui Dan Lungu¹⁰ sau Mihai Dinu Gheorghiu¹¹. Despre „trădarea clericilor”¹², respectiv despre implicarea intelectualilor în politică, au mai scris Raluca Grosescu¹³, Dan C. Mihăilescu¹⁴, Magda Cârnecki¹⁵ și Cristian Vasile¹⁶, unul dintre cei mai asidui cercetători români ai perioadei comuniste. La concluzii asemănătoare au ajuns și cercetătorii implicați în cel mai recent proiect dedicat modificărilor identitare în cazul creatorilor de cultură din perioada comunistă, proiect inițiat și coordonat de Caterina Preda.¹⁷

În cazul acestei lucrări, reticențele în preluarea integrală a modelului teoretic foucauldian au fost determinate și de faptul că regimul de vizibilitate al unei societăți totalitare este cu totul altul decât cel al unei societăți disciplinare. Acest regim special de vizibilitate

⁵Miklós Haraszti, *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism*, New York, Basic Books, 1997.

⁶Czesław Miłosz, *Gândirea captivă*, traducere de Constantin Geambașu, București, Editura Humanitas, 2008 (Paris, 1953).

⁷Raymond Aron, *L'opium des intellectuels*, 1955 (1965, 1992) [Raymond Aron, *Opiul intelectualilor*, traducere de Adina Dinițoiu, București, Editura Curtea Veche, 2007].

⁸Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, București, Editura Humanitas, 1999. Autorul identifică sursa comunismului în tradiția milenaristă, în modelul unei societăți perfecte, fără clase.

⁹Katherine Verdery, *Compromis și rezistență: cultura română sub Ceaușescu*, București, Editura Humanitas, 1994; *Secrets and Truths. Ethnography in the Archive of Romania's Secret Police*, Budapest, Central European University Press, 2014.

¹⁰Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară: o cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2012.

¹¹Mihai Dinu Gheorghiu, „Cercetări asupra elitelor. Studii comparative”, în *Psihologia socială*, Iași, nr. 9/2002; Mihai Dinu Gheorghiu, *Intelectualii în câmpul puterii. Morfologii și traiectorii sociale*, Iași, Editura Polirom, 2007.

¹²Julien Benda, *La trahison des clercs*, Paris, Editions Bernard Grasset, 1927.

¹³Raluca Grosescu, „Fizionomia Nomenclaturii”, în *De ce trebuie condamnat comunismul? Anuarul Institutului de Investigare a Crimelor Comunismului în România*, vol. I, Iași, Editura Polirom, 2006.

¹⁴Dan C. Mihăilescu, „L'intellectuel roumain de 1950 à nos jours: terreur, complicité, illusion de cheval de Troie, frénésie de la pêche en eaux troubles et perfidie du système des soupapes”, în *L'engagement des intellectuels à l'Est. Mémoires et analyses de Roumanie et de Hongrie*, textes réunis par Catherine Durandin, Paris, L'Harmattan, 1994.

¹⁵„Artiștii au fost supuși dictatului statului-partid prin control și constrângere, dar și prin facilități materiale și protecție socială deosebite în raport cu restul populației.” Magda Cârnecki, *Artele plastice în România 1945-1989*, București, Editura Meridiane, 2000 (Polirom, 2013), p. 20.

¹⁶Cristian Vasile, *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu (1965 – 1974)*, București, Editura Humanitas, 2014.

¹⁷Caterina Preda (ed.), *The State Artist in Romania and Eastern Europe The Role of the Creative Unions*, București, Editura Universității din București, 2017.

transpare mai ales din arhivele neoficiale ale perioadei comuniste, acestea oferind accesul la un model de hiper-Panopticon: abia în momentul în care a fost prins în rețeaua secretă a supravegherii și delațiunii individul a devenit în mod real gardianul celui alt.

Arheologia foucaldiană implică tratarea documentului ca monument, atenție acordată locului în care este descoperit și relației pe care acesta o stabilește cu documente din același strat. Logica dominantă din câmpul artei în perioada comunistă nu poate fi descoperită doar în arhiva Uniunii Artiștilor Plastici¹⁸ care, alături de publicațiile vremii și de fondul documentar păstrat la Muzeul Național de Artă Contemporană sau la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu”, reprezintă câteva locuri oficiale ale memoriei. Pentru a da o anumită consistență cercetării, am ales să corelez documentele din aceste arhive cu alte tipuri de documente. Amintesc, în acest sens, literatura testimonială: Nina Cassian¹⁹, Ion Ianoși²⁰, Paul Cornea²¹, Ovid S. Crohmalniceanu²² arată în memorii cum s-au înregimentat în mișcarea comunistă din România. Tot pentru zona memorialistică amintesc și lucrările Ameliei Pavel²³, ale lui Marin Ioniță²⁴, Matei Călinescu și Ion Vianu²⁵ etc. Există, de asemenea, o întreagă literatură legată de experiența încarcerării²⁶, așa cum există și o literatură creată de foști nomenclaturiști²⁷. Literatura testimonială a fost completată de interviuri realizate cu martorii și actorii evenimentelor, cu precizarea că ancheta orală recomandă întotdeauna prudență pentru că de cele mai multe ori, în aceste cazuri, povestirea este un act de fabricare a sinelui, o suprapunere de elemente trăite și elemente imaginate. În ancheta orală istoricul are întotdeauna dificultăți în a se poziționa în raport cu actorii și cu mecanismele memoriei.

¹⁸Arhivele Naționale Istorice [ANIC], fond Uniunea Artiștilor Plastici [UAP 2239]. Un excelent instrument de lucru este ediția de documente elaborată de Dan Drăghia, Dumitru Lăcătușu, Alina Popescu, Caterina Preda, Cristina Stoenescu, *Uniunea Artiștilor Plastici din România în documente de arhivă*, București, Editura Universității 2016.

¹⁹Nina Cassian, *Memoria ca zestre*, București, Cărțile Tango, 2010.

²⁰Ion Ianoși, *Internaționala mea. Cronică unei vieți*, Iași, Editura Polirom, 2012.

²¹Paul Cornea, *Ce a fost - cum a fost. Paul Cornea de vorbă cu Daniel Cristea-Enache*, Iași, Editura Polirom, 2013.

²²Ovid S. Crohmalniceanu, *Amintiri deghezate*, București, Editura Humanitas, 2012.

²³Amelia Pavel, *Un martor în plus*, București, Editura Universul, 1997-2001.

²⁴Marin Ioniță, *Kiseleff10: fabrica de scriitori*, București, Editura Adevărul Holding, 2011.

²⁵Ion Vianu, Matei, Călinescu, *Amintiri în dialog*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 1998.

²⁶George Tomaziu, *Jurnalul unui figurant: 1939-1964*, București, Editura Univers, 1995; Virgil Ierunca, *Fenomenul Pitești*, București, Editura Humanitas, 1990; Costin Merisca, *Tragedia Pitești: o cronică a „reeducării” din închisorile comuniste*, Iași, Institutul European, 1997; Irena Talaban, *Teroare comunistă și rezistență culturală: experimentul Pitești*, București, Editura Fundației Generația, 2007; cărțile Lenei Constante, *Evadarea tăcută*, București, Editura Humanitas, 1992, *Evadarea imposibilă*, București, Editura Humanitas, 1993, *Evadarea tăcută. 3000 de zile în închisorile din România*, București, Editura Humanitas, 2013 etc.

²⁷Dumitru, Popescu, *Memorii volumul I. Cronos autodevorându-se...*, București, Editura Curtea Veche, 2005; Pavel Țugui, *Despre lumea cultural-artistică din România secolului al XX-lea: muzică, literatură, arte plastice, teatru, momente cultural-istorice*, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2010-2012; Pavel Țugui, *Scriitori și compozitori celebri în lupta cu cenzura comunistă*, București, Editura Albatros, 2006 etc.

Pentru completarea tabloului, am studiat cataloagele expozițiilor individuale și de grup din țară, cataloagele care au însoțit participările românești la diferite manifestări culturale internaționale, lucrări generale de teorie, actele colocviilor și congreselor internaționale, materiale vizuale provenind din surse diferite, precum și fonduri arhivistice care nu se află în țară, de exemplu dosarele participării românești la Bienala de la Paris și la congresele A.I.C.A., păstrate la Archives de la Critiqued'Art de la Rennes. De asemenea, am mers pentru cercetări la arhiva Consiliului Național pentru Studierea Arhivelor Securității (CNSAS). Simpla existență a acestei ultime arhive confirmă totalitarismul, inclusiv în perioada mai diluată ideologic de la jumătatea deceniului șapte. Există un mecanism ideologic care stă la baza producerii de arhive în perioada comunistă. Hiper-panopticismul arhivelor Securității nu mai trimite la disciplina societăților moderne. Modelul de vizibilitate este cu totul altul, la fel și practicile discursive. Existența acestui tip de arhivă confirmă faptul că societățile totalitare nu sunt societăți moderne în sensul clasic al termenului. Concepută ca arhivă oficială, consultabilă, arhiva Uniunii Artiștilor Plastici lasă să transpară tensiunile, dar nu lasă să răzbată gravitatea faptelor; documentele din arhiva Securității, în schimb, oferă posibilitatea coborârii în zona malefică în care domnesc voyeurismul, mituirea, delațiunea. Două arhive – două regimuri de vizibilitate – două regimuri de limbaj. Arhiva CNSAS oferă acces la universul concentraționar, totalitar, la distopie, la modul în care sistemul a reprimat. Arhiva Securității răspundea nevoii de control și de apărare a regimului politic, care resimțea anumite discursuri ca potențial periculoase pentru echilibrul său. Ceea ce e la fel de interesant este că natura acestor discursuri se modifică în timp, uneori de o manieră radicală. Mai mult decât alte arhive, arhiva CNSAS permite o analiză a relațiilor de putere la nivel micro, o analiză a dinamicii sistemului, a rolurilor, a conflictelor, a deciziilor. Din această arhivă aflăm mai multe despre natura „delictelor”, pentru că în mod public nu se vorbește despre toate; aici „vina” cântărește mult mai greu, sancțiunile sunt mult mai aspre. În funcție de persoanele care sunt urmărite, de măsurile care se iau împotriva lor, arhiva CNSAS lasă să se înțeleagă care a fost linia partidului unic în anumite perioade. Această arhivă oferă acces la zona de ilegitimitate a statului totalitar. În Panopticonul foucauldian modern deținutul se află în celula lui, supravegheat de un gardian. În hiper-Panopticonul din societățile totalitare orice deținut este susceptibil de a fi supravegheat de un alt deținut, așadar nu trebuie să se ferească doar de turnul de control, ci și de vecinătăți. La cerere sau sub presiune, oricine poate să devină gardian. Societățile totalitare multiplică gardienii, care se pot ivi de oriunde. Identitățile sunt legate de locurile multiple prin care trec gardienii și deținuții și de performativitatea asociată cu acele locuri. Analiza discursurilor în vederea localizării subiecților în spațiul putere-

cunoaștere a arătat că unii indivizi sunt prezenți simultan în mai multe tipuri de arhive, inclusiv în dosare de colaborare din arhivele Securității. Aici se vede cel mai bine dispersia sinelui, trecerea de la un sistem de comunicare la altul, de la tăcere sau ezitare la avalanșa discursului. Aici se dezvăluie identitățile eterogene, fragmentare, multiple, paradoxale ale unor actori din câmpul artei. Arhivele arată că identitatea nu derivă din esențe, ci se construiește prin discurs și prin practici. Iar identitatea este, de fapt, diferență: diferența discursurilor, diferența măștilor.²⁸ Identificabilă inițial într-un grup restrâns de persoane, puterea politică a reușit să se depersonalizeze în perioada de relaxare ideologică prin această rețea panoptică difuză, relațională, în care fiecare a devenit gardianul celuilalt.²⁹ În urma lucrului cu documentele create în perioada comunistă a devenit evidentă necesitatea de a dezvolta o anumită prudență.³⁰ În arhiva CNSAS există numeroase „urme”, discursurile sunt înregistrate, colportate, mixate, interpretate etc. Caracteristica cea mai importantă este dialogismul lor, intertextualitatea, polifonia. Arhiva CNSAS are avantajul că, deși nu permite decât în puține cazuri stabilirea vreunei origini, permite reconstituirea unei atmosfere. Interesantă ar fi și studierea absențelor din această arhivă. Pentru că arhiva Securității oferă accesul la un cor de voci, dar, uneori, și la multă tăcere. Creată de poliția politică, ea demonstrează cel mai bine că arhivele sunt, cu adevărat, un loc al puterii³¹.

Totalitarismele sunt utopii care basculează în distopie. Însă chiar și în totalitarismele de tip comunist, anumite perioade – perioadele de reprimare – alternează cu cele de integrare, schimbarea intervenind, de obicei, după dispariția liderului politic³², ceea ce favorizează evoluția configurațiilor mai tolerante la diversitate. Am numit aceste configurații *heterotopii*, cu un termen preluat de la Michel Foucault, pe care l-am folosit, însă, diferit, și anume pentru

²⁸Unul din puținele studii monografice realizate pornind de la studiul arhivelor poliției politice - Lucian Boia, *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele Securității*, București, Editura Humanitas, 2014 – surprinde exact această situație. În anumite note redactate pentru Securitate informatorii se dedublează, vorbind despre ei înșiși la persoana a III-a.

²⁹Despre implicarea Securității în mediile literare și artistice vezi Carmen Chivu, Mihai Albu, *Dosarele Securității. Studii de caz*, Iași, Editura Polirom, 2007 și *P.C.R. și intelectualii în primii ani ai regimului Ceaușescu (1965-1972)*, ediție de documente elaborată de Alina Pavelescu și Laura Dumitru, București, ANR, 2007. Vezi și *Caietele CNSAS*, publicațiile Arhivelor Naționale Istorice Centrale etc.

³⁰„Nu există text inocent; orice text produs de un sistem care fabrică deliberat și constant o realitate fictivă trebuie suspectat din principiu de către orice cercetător.” Zoe Petre, „Scris și oral în istoria recentă”, în *Istoria recentă în Europa. Obiecte de studiu, surse, metode*, Colegiul Noua Europă, 2000, p. 207.

³¹„[T]here is no political power without control of the archive, if not memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and access to the archive, its constitution, and its interpretation.” Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 4, nota 1.

³²Kenneth Jowitt descrie alternanța consolidare (impunerea controlului coercitiv) / includere (destindere și deschidere politică, în care fidelizarea se produce prin strategii de cooptare și control remunerativ-simbolic. Vezi *Revolutionary breakthroughs and national development: the case of Romania: 1944-1965*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1971.

a explica fenomene din câmpul politic și din câmpul artei. Analizând caracteristicile spațiului contemporan, filosoful francez observa că trăim într-o epocă a simultanului, în care elementele se definesc spațial prin amplasare, prin vecinătăți. Dintre configurațiile spațiale posibile, Foucault a fost interesat de cele care au proprietatea de a fi în raport cu toate celelalte, dar într-un mod care le reflectă deformat.³³ Foucault mai adăuga faptul că toate societățile produc heterotopii, iar acestea pot să capete forme variate. Am utilizat această deschidere conceptuală permisă chiar de filosof pentru a completa abordarea metodologică a perioadei culturale care ne interesează.

Instaurarea utopiei comuniste, sosită din U.R.S.S. imediat după război, a produs în societatea românească o discontinuitate radicală. Discontinuități mai puțin drastice au apărut și în deceniul șapte, tulburând pretinsa coerență a sistemului politic. Existența lor anulează ideea că în această perioadă lumea ar fi fost bipolară, construită în jurul ideologiilor Războiului Rece. În cuprinsul acestui text am numit heterotopii acele zone care contrazic, neutralizează, inversează relațiile pe care par să le afirme, zone hibride în care dialogul Est-Vest a devenit posibil, locuri propice pentru mutații, inclusiv identitare. Aici au apărut situații de inovație în care actorii și-au depășit rolurile stabilite oficial și au încercat să iasă din logica dominantă. Heterotopiile au favorizat apariția subiectivităților nesupuse și a raporturilor sociale care au scăpat controlului exercitat de dispozitivele de putere. În heterotopii a apărut rezistența la putere, care uneori a modificat puterea. Aceste spații au facilitat oportunitatea de a fi diferit, au permis apariția potențialului nomad, iar în cultură – a creatorilor care au produs variații în canon.

³³Tipologia acestor spații cuprinde, în opinia sa, două categorii: *utopiile* și *heterotopiile*, concepte reexamine și modificate în timp de autor. Heterotopia este menționată pentru prima dată în prefața la lucrarea *Les mots et les choses* (Paris, Editions Gallimard, 1966) [*Cuvintele și lucrurile: o arheologie a științelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, București, Editura Univers, 1996] cu referire la texte literare (contestarea ordinii discursului în heterotopia literară). Conceptul a revenit în același an într-o emisiune radiofonică, pentru ca un an mai târziu să fie utilizat într-o conferință la Cercled'études architecturales (14 martie 1967), publicată sub titlul „Des EspaceAutres”, în *Architecture, Mouvement, Continuité*, nr. 5, octombrie 1984, pp. 46-49 (text republicat în *Dits et écrits II, Dits et écrits*, Paris, Editions Gallimard, 2001, pp. 1571-1581). În ultimul exemplu, *heterotopiile* sunt descrise ca „des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.” Foucault descrie două clase de heterotopii: heterotopii de criză, specifice societăților „primitive”: locuri sacre, privilegiate, interzise, rezervate indivizilor aflați în criză. În societățile moderne mai există unele resturi din acest tip. Specifice societăților moderne sunt, însă, heterotopiile de deviație. Aici sunt plasați indivizii al căror comportament este deviant în raport cu o normă. Heterotopiile au fie funcția de a crea un spațiu iluzoriu, care să denunțe lumea reală ca fiind și mai iluzorie, fie funcția de a crea un spațiu real, care să compenseze lipsurile din cealaltă lume. De asemenea, au calitatea de a reuni mai multe amplasamente incompatibile între ele. În heterotopii se manifestă și heterocroniile, respectiv rupturile față de timpul tradițional. *Dits et écrits II*, pp. 1574-1575.

Perioada analizată se întinde aproximativ între prima Plenară a Uniunii Artiștilor Plastici din 1950 și cea din 1973, cu mici extinderi înainte și după aceste două momente. În această perioadă România a experimentat modelul sovietic de comunism, dar și forma națională a comunismului. Cronologia este oarecum asemănătoare cu cea descrisă de Anneli Ute Gabanyi: instaurarea brutală a stalinismului (1948-1952), perioada de calm ideologic (1953-1957), noua eră glaciară (1958-1959), liberalizarea controlată (1960-1965), liberalizarea tutelată de Nicolae Ceaușescu (1965-1968), schimbarea de climat (1969-1971), declanșarea revoluției culturale (1971-1975)³⁴. În cuprinsul lucrării, această periodizare va fi dublată de o alta: cum transformările instituționale și de canon din deceniile șase și șapte sunt legate în mod organic, iar anumite acțiuni întreprinse în perioada destalinizării din deceniul șase sunt reluate la o altă scară și cu alte implicații un deceniu mai târziu, existând anticipări și reluări, am utilizat conceptul de *long sixties*³⁵, urmărind similitudinile de la nivelul deciziilor politice, al discursului teoretic și al producției artistice. Anilor 1950 le este acordată o atenție sporită pentru că au fost neglijați, atât în perioada comunistă, din cauza titulaturii de deceniu dogmatic, cât și în perioada postcomunistă, pentru că trimiteau la un trecut incomod. Identificarea unor elemente care țin de idealismul anilor '60 – globalizare, cultura tinerilor și forme de artă urbană – a contribuit, de asemenea, la schițarea unei cronologii de tip *long sixties*. Am analizat motivele pentru care, în această perioadă, cultura tinerilor nu a devenit cu adevărat o alternativă la ideologia oficială, ci a fost parte a acestei ideologii. *Long sixties* înseamnă și *global sixties*. Deceniile șase și șapte au fost marcate de numeroase schimburi culturale, atât cu Estul comunist, cât și cu Occidentul capitalist. În lucrare apar elemente de geografia artei, care trimit la o istorie comună a Estului și a Vestului în perioada Războiului Rece.

Cele două părți ale lucrării se doresc atât un studiu instituțional, cât și un studiu al transformărilor canonului artistic în perioada 1950-1970. Textele din prima parte se ocupă de

³⁴Anneli Ute Gabanyi, *Literatura și politica în România după 1945*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.

³⁵Majoritatea comentatorilor acestui fenomen vorbesc despre apariția în Occident, la jumătatea anilor 1950, a unei culturi a tinerilor care a reprezentat o adevărată revoluție culturală. Vezi Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958–c.1974*, Oxford, Oxford University Press, 1998. Studiile recente identifică elemente asemănătoare și în spațiul comunist. *The Long Sixties* este un proiect de cercetare internațional care vizează reconceptualizarea artelor vizuale din Europa Centrală și de Est pentru perioada menționată, dezvoltat în ultimii ani de Hungarian Academy of Sciences, Research Center for the Humanities, Institute of ArtHistory, Moravian Gallery, Brno, Adam Mickiewicz University, Poznan, Slovak National Gallery, Bratislava, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, Budapest. Cercetătorii din cadrul acestui proiect arată că anii '60 încep mai devreme, în 1956, și se termină mai târziu, pentru că anul 1968 este o închidere, dar anunță și o deschidere către 1989. Pentru *socialist sixties* vezi și Anne E. Gorsuch, Diane P. Koenker (ed.), *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*, Indiana University Press, 2013. În această lucrare anii '60 încep după dispariția lui Stalin și se termină după Primăvara de la Praga, în 1968.

deceniul șase, perioada în care s-a impus un nou regim de adevăr în câmpul artei – estetica realismului socialist – și au fost depuse eforturi considerabile pentru formarea unei noi identități: „artistul de stat”, un profesionist ale cărui competențe erau dobândite în primul rând prin instruire ideologică.

Primul capitol descrie înființarea Uniunii Artiștilor Plastici (U.A.P.) și rolul pe care această instituție și l-a asumat în prima parte a deceniului șase, dintr-o perspectivă inspirată de filosofia lui Michel Foucault: problema disciplinei, a controlului și a mecanismelor de putere. Uniunea a fost creată după model sovietic, în al doilea an de economie planificată, pentru a coordona creația la nivelul întregii țări în cadrul primului plan cincinal. Principalul său obiectiv a fost formarea „artistului de stat” ca variantă a „omului nou”. Acesta trebuia să integreze noile reguli estetice pentru a putea să identifice și să se poziționeze corect față de tendințele formaliste și cosmopolite. Pentru a ridica nivelul ideologic al membrilor săi, Uniunea a activat mai multe mecanisme disciplinare, unele identice cu cele care funcționau în U.R.S.S., altele specifice țărilor-satelit. Sancțiunile au reușit să impună norme, artiștii disciplinându-se pentru că se simțeau amenințați. În timp, normele au fost integrate pentru că au generat noi dorințe. Pentru a ajunge într-o expoziție de amploare, pentru a avea condiții de viață și de muncă mai bune, artiștii au început să-și dorească să fie artiști de stat. În același timp, Uniunea a creat oportunități profesionale, fapt care a condus la o creștere semnificativă a producției artistice controlată ideologic. Modificarea identitară s-a produs pe măsură ce artistul s-a supus constrângerilor, cedând puterii pentru a obține ceea ce începuse să își dorească. Subiect creat prin reprimare, artistul de stat a început să se investească afectiv în noul câmp al artei, singura zonă în care, de fapt, se putea investi. Noile instituții au avut ca rol dezvoltarea unui *habitus*, acesta reprezentând dispozițiile internalizate, integrate, schemele de comportament adaptate cerințelor noilor condiții din câmpul artei. Concluzia acestui capitol este că în deceniul șase statul comunist nu a rezistat doar prin teroare, ci și prin alianța cu această nouă clasă socială privilegiată, cea a creatorilor de artă deveniți funcționari de stat. Capitolul cuprinde și o analiză a formalismului, identificat printr-un set de reguli care serveau eliminării lui din expoziții și din programele de învățământ, precum și o analiză a sistemului care a dislocat formalismul, realismul socialist, care propunea o realitate ficționalizată, proiectată în viitor.

Următoarele capitole din partea I urmăresc oscilațiile canonului artistic și transformările instituționale din perioada mai relaxată ideologic care a urmat anului 1953, analizând rolul artiștilor în restructurarea și reprofesionalizarea Uniunii Artiștilor Plastici. Studiarea unor fonduri arhivistice insuficient exploatate, coroborată cu mărturii orale

și cu extrase din presa vremii contribuie la nuanțarea percepției asupra acestei perioade. În mod inevitabil s-au stabilit conexiuni cu evenimente din U.R.S.S. și din țările-satelit, dar și cu anumite evenimente culturale și politice din Occident, pe baza contactelor cu organizațiile transnaționale, de exemplu cu Asociația Internațională a Artelor Plastice (A.I.A.P.). Destalinizarea artei românești a început în 1953, prin diminuarea controlului asupra subiectelor și modurilor de reprezentare specifice realismului socialist, a progresat cu reevaluarea patrimoniului național și a artiștilor neglijați și a atins punctul culminant prin înlocuirea conducerii U.A.P. în ianuarie 1957. Au fost selectate exemple semnificative pentru fiecare etapă a procesului de restructurare și s-a insistat pe comportamentul artiștilor în procesul de negociere cu puterea politică în perioada de revizuire a canonului artistic. În momentul în care, în 1956, U.R.S.S. a dat semnalul pentru reorganizarea uniunilor de creație și pentru reevaluarea artiștilor neglijați, Uniunea Artiștilor Plastici din România parcursese, deja, câteva etape ale acestui proces, care, deși părea în concordanță cu cel din U.R.S.S. mărturisirea, de fapt, dorința artiștilor români de a schimba canonul artistic străin, impus după război. În cadrul procesului mai general de restructurare a instituțiilor culturale din blocul comunist, Uniunea Artiștilor Plastici din România a devenit un organism capabil să se autoregleze. Exercițiul puterii în câmpul artei s-a transformat, s-a organizat și s-a dotat cu proceduri noi, în concordanță cu variațiile liniei politice. Renunțând la metodele brutale din primii ani de la înființare, instituția a devenit parte a aparatului ideologic de stat, un adevărat dispozitiv modern de normare, introducând, în procesul de creare a capitalului simbolic al artiștilor calitatea estetică a lucrărilor alături de criteriul obedienței politice. Ambivalența pe care a dobândit-o Uniunea Artiștilor Plastici în scurtul moment de liberalizare de la jumătatea deceniului șase a fost crucială pentru identitatea acestei structuri și pentru rolul pe care l-a jucat în deceniul următor.

În perioada 1953-1957 a avut loc o reevaluare a conceptelor estetice și o diversificare a producției culturale. Modificarea canonului la jumătatea deceniului șase a fost un proces lent, însoțit de tatonări, așteptări, ezitări și discurs dublu. Grupuri de interese care își disputau câmpul artei românești au intervenit în bătălia conceptelor și au participat la redefinirea realismului socialist. În ciuda unei anumite liberalizări care s-a simțit după 1953, deceniul șase a rămas, totuși, destul de refractar la inovație. Esența reformelor a constatat în faptul că s-a pus un accent mai mare pe subiectivitatea creatoare și a fost lărgit conceptul de realism socialist prin integrarea unor modele interbelice, forme locale ale realismului care în perioada stalinistă nu intraseră în categoria „moștenire națională progresistă”. De aceea se poate vorbi mai degrabă de reveniri în canon, decât de transformări ale canonului. Recuperarea acestor

realisme a servit la critica modelelor academiste, naturaliste, considerate în acel moment dogmatice. Acestea din urmă au dispărut din expoziții și din spațiul public. După 1957 producției artistice nu i s-a mai permis să deturneze ordinea stabilită, dar devenise clar că sprijinirea unui anumit tip de discurs teoretic contribuia la menținerea sau, dimpotrivă, la răsturnarea raporturilor de forțe din câmpul artei. Spre sfârșitul deceniului au reapărut formele implicite de cenzură: cenzura asumată, auto-cenzura – mult mai eficace decât cenzura impusă. Discursul de specialitate nu a mai fost apanajul ideologilor, fiind asumat de critici și istorici de artă care au semnat articole de specialitate, deși marcate ideologic.

Studiul de caz introdus în această primă parte descrie unul dintre cele mai importante evenimente sportive, culturale și, mai ales, ideologice pentru tineret din anii 1950: Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților. Acesta a reprezentat o adevărată heterotopie a lumii comuniste, un spațiu paradoxal, o discontinuitate care a întrerupt normalitatea aparentă a ordinii ideologice. Festivalul a fost un mic spațiu de globalizare, promovând dialogul și schimburile reale între tineri din întreaga lume. Expoziția internațională a artelor plastice deschisă în cadrul Festivalului, care ar fi trebuit să demonstreze unitatea ideologică a lumii comuniste, a revelat, de fapt, diversificarea culturală care s-a manifestat după 1953 în blocul estic. Studiul oferă informații despre participarea artiștilor români la Festival și despre temele preferate de ideologi.

Partea a doua a lucrării este dedicată perioadei de relaxare ideologică din anii '60, caracterizată prin refuzul modelelor politice bazate pe conflicto și prin accentul pus pe complexitatea frontierelor culturale. Ca urmare a modulării conceptelor teoretice ivite în anii '50 și a apariției unor noi concepte, deceniul șapte s-a caracterizat printr-o multiplicare a heterotopiilor din câmpul artei. Resimțit ca insuficient sau inadecvat, realismul socialist a fost abandonat în favoarea altor practici artistice, inițial existând o rezistență a structurilor la aceste „forțări” ale canonului, rezistență abandonată treptat până la începutul anilor '70 și reafirmată odată cu Tezele din iulie. Negocierea artiștilor cu puterea politică este confirmată de informații provenind din arhiva fostei Securități, care a continuat să supravegheze populația în mod difuz sau agresiv. Instituțiile create în anii '50 nu s-au autonomizat de puterea politică, ci s-au transformat odată cu aceasta. O parte dintre structurile care aveau drept scop în doctrinarea ideologică au devenit parțial structuri care propuneau o artă experimentală. O atenție specială a fost acordată Cenaclului Tineretului, creat în deceniul anterior pentru a asigura educația ideologică a tinerilor artiști și realizării programului de artă monumentală, segmentul cel mai reprezentativ din punct de vedere ideologic și cel mai bine finanțat în perioada comunistă.

Liniile mari de evoluție ale Cenaclului Tineretului au fost liniile mari de evoluție ale structurii centrale. Uniunea Artiștilor plastici a creat vizibilitate și a acordat sprijin tinerei generații, care a ajuns în structurile de conducere, obținând din ce în ce mai multă putere de decizie. Natura activităților de Cenaclu reflectă ambiguitatea U.A.P. din anii 1960: organizarea și îndrumarea centralizate, dar și capacitatea de reformare prin tipul de coordonator și de artă promovată. Cenaclul a fost o heterotopie, un spațiu „altfel”, în măsura în care Uniunea Artiștilor Plastici a știut să profite de dezghețul politic pentru a crea spații „altfel”.

Transformarea vocabularului de forme plastice din deceniul șapte se observă foarte bine în zona simpozioanelor de sculptură, fenomen internațional care în România a debutat la începutul anilor 1970. Sinteza artelor, urmărită inițial în scopul propagandei, apoi al realizării unui mediu ambiant la scară urbană, a condus în câteva cazuri la o integrare fericită a artei monumentale în programul de arhitectură și urbanism. Un studiu de caz este dedicat proiectului inițiat la Costinești de arhitectul Ion Mircea Enescu.

În partea a doua a lucrării este descris, de asemenea, rolul Secției de Critică în încercările de reformare a sistemului expozițional și în promovarea în țară și peste hotare a unor artiști experimentali. Două capitole conturează geografia schimburilor culturale pentru perioada 1950-1970. Multiplicarea culoarelor de comunicare culturală după 1953 a anticipat rețeaua extrem de arborescentă în care a fost prinsă Uniunea Artiștilor Plastici în deceniul următor. În anii 1960 „puterea” anumitor persoane din Uniune, capitalul simbolic și plaja de mișcare au decurs din apartenența la această rețea de organisme internaționale și nu doar din apartenența la instituțiile culturale ale statului român.

Spațiile „altfel” din câmpul artei au apărut în perioadele în care puterea politică a renunțat la teroare în favoarea unor tehnici mult mai subtile de control. Interesant este că acum puterea politică este mult mai productivă, are mult mai multe din caracteristicile puterii moderne, reușind să creeze dorințe și comportamente noi, reușind să se infiltreze în corpul social și să-l disciplineze, contribuind la modelarea identităților. Gradul de intervenționism al statului în cultură nu s-a diminuat. Tocmai această alianță cu puterea, tocmai învățarea mecanismelor de funcționare a sistemului a permis o ambiguitate în discursuri și comportamente. Deceniul șapte se caracterizează prin această duplicitate a mecanismelor de putere care asigură deopotrivă supunerea subiectului față de dispozitivul de putere și, prin permiterea proceselor de subiectivare, o oarecare autonomie a subiectului față de același dispozitiv de putere. Facțiunea reformistă și mai mobilă a Uniunii a creat în interiorul acestei structuri spații mai libere. Aici au apărut mutațiile, posibilitatea de a utiliza raporturile de

putere pentru a răsturna efectele de dominație. Dar tot în heterotopii a funcționat și jocul complicității ca parte integrantă a unei identități. Deși artiștii creau „altfel”, teoreticienii vorbeau „altfel”, ei au continuat să beneficieze de sprijinul financiar al statului și au evoluat pe culoarele de promovare interne și internaționale ale acestuia. Uniunea a fost o instituție politică, iar artiștii au folosit pentru a supraviețui cel puțin una din pârgurile sistemului (ajutor de creație, pensie, spațiu într-o galerie...). Nu au existat alternative estetice și politice, ci doar o capacitate mai mare a discursului ideologic de a integra diferențele. Ceva absolut opus ideologiei oficiale nu a existat. Meritul unor persoane din Uniune a fost acela că au știut să profite de schimbările politice și să împingă liberalizarea până unde a fost posibil. Privind retrospectiv evenimentele, observăm capacitatea sistemului politic din România de a se conserva prin crearea impresiei de reformare. În loc să creeze masă critică, spațiile „altfel” au absorbit, de fapt, potențialul critic și l-au diluat. Heterotopiile nu au fost critice la adresa puterii politice decât în măsura în care i-au permis acestuia să supraviețuiască. În ciuda tuturor experimentelor artistice, în câmpul artei din România deceniului șapte a continuat să existe o narațiune dominantă și o producție artistică identificată ca artă oficială. Iar poliția politică a continuat să supravegheze discursul și producția artistică, să interogheze și să racoleze.

În această lucrare formațiunile discursive sunt analizate în paralel cu relațiile de putere din câmpul artei pentru că există o legătură evidentă între menținerea / discutarea canonului și menținerea / transformarea raporturilor de forțe. Demersul metodologic îmbină abordarea cantitativă, care permite măsurarea fenomenelor, cu cea calitativă, care permite evidențierea unor destine individuale. Studiile de caz au fost alese pentru a ilustra cât mai reprezentativ modul în care producția artistică a fost instrumentalizată de putere, dar și apariția heterotopiilor în momentele de relaxare ideologică.

Analizând impunerea și consolidarea modelului cultural sovietic în România (noua structură instituțională și noul canon), dar și încercările de distanțare de acest model în perioada de impunere a liniei naționale în deceniul șapte, se poate remarca faptul că există dispersie și discontinuitate, dar și regularități, reguli de transformare care trimit la o anumită ordine. Formațiunea discursivă care subîntinde câmpul artelor plastice și care este strâns legată de ideologia partidului unic și-a păstrat în tot acest timp nucleul dur, în ciuda tuturor transformărilor prin care a trecut, ba chiar în ciuda faptului că și-a pierdut denumirea inițială, cea de realism socialist. Pe de altă parte, analiza spațiilor „altfel” face vizibilă temporalitatea multiplă a perioadei comuniste care, de obicei, este privită fie ca dispersie, fie ca unitate. Punând accentul pe supraviețuiri, decalaje, frontiere, mutații, am încercat să evidențiez perioada ca multiplicitate, cu vitezele ei diferite de funcționare, cu zone stabile și mobile.

Urmărind elementele care au permis, în momentele de relaxare ideologică, transformarea modelului inițial, am putut identifica sincronizările și decalajele în raport cu centrul de putere, Moscova, și am putut contura spațiile mai libere din câmpul artelor plastice. Uniunea Artiștilor Plastici a reprezentat în câmpul artei o formă de raționalitate disciplinară care a produs un tip „modern” de artist: clasificat, examinat, măsurat, supus normării. Analiza mecanismelor instituționale din cultură în perioada comunistă și a canonului artistic demonstrează faptul că a existat o acomodare permanentă a producătorilor de cultură la discursul puterii politice și invers. În perioadele de închidere ideologică au dominat procesele de supunere, iar în perioadele de relaxare ideologică cele de subiectivare. Artistul de stat, ca ipostază a „omului nou”, construit prin reprimare urmată de o investire libidinală în idealuri sugerate de puterea politică, s-a dovedit în momentele de „dezgheț” suficient de creativ pentru a eluda, măcar parțial, acțiunile de disciplinare. Deși statul comunist a continuat să acorde artiștilor un rol important în procesul de reproducere a ideologiei, nu a putut împiedica procesele de subiectivare care i-au transformat pe aceștia în parteneri ai puterii politice, cu rol nu doar în executarea deciziilor, ci și în deturnarea lor de la scopul inițial.

Spațiile mai libere, heterotopiile, asociate cu apariția elementelor diferențiale în gândirea plastică și cu funcționarea în rețea a puterii, nu au condus niciodată la formarea de suficientă masă critică. Capacitatea acestor spații de a contesta totalitarismul societății care le-a produs a fost redusă, de aceea statul comunist a reușit să le controleze apariția și funcționarea. Aceste spații mai libere nu s-au extins niciodată la nivelul întregii societăți, păstrând un caracter marginal, experimental, lipsit de discurs radical. Nu au dobândit niciodată statutul de alternativă ideologică, ci au rămas parte a ideologiei dominante, prin care aceasta a controlat potențialul nomad al societății. Prin intermediul heterotopiilor luptele de putere au avut loc în interiorul sistemului, arareori în mod deschis împotriva sistemului. Gesturile de protest, cel mai adesea individuale, nu au dus la coagularea unei adevărate mișcări de opoziție. Cei care au trăit în heterotopiile societății comuniste și-au permis să omită, uneori, din comportamentul lor manifestarea adeziunii la principiile ideologiei unice, ceea ce nu a însemnat nici pe departe o contestare fățișă a acestei ideologii și construcția unei alternative. Nu au existat poziții de exterioritate față de societatea totalitară. Categoriile centrale ale gândirii politice nu au fost puse niciodată în mod public sub semnul întrebării. În heterotopii s-au văzut cel mai bine speranțele, dar și ambiguitățile dezghețului ideologic. Meritul Uniunii a fost acela că a știut să profite de schimbările politice și să împingă liberalizarea până unde a fost posibil. Din acest motiv, Uniunea în ansamblu poate fi considerată o heterotopie a deceniului șapte.

Cuvinte-cheie: comunism, instituții/UAP, artistul de stat, disciplină, *habitus*, *longsixties*, realism (socialist), formalism, *heterotopie*, tineret, artă monumentală.

CUPRINS

Introducere	6
Partea I: Un nou regim de adevăr în câmpul artei. Formarea artistului de stat. Primele heterotopii	
I.1. Crearea Uniunii Artiștilor Plastici și rolul acesteia în formarea artistului de stat în primii ani de la înființare	20
Rolul structurilor sindicale.....	23
Crearea Uniunii Artiștilor Plastici.....	30
Uniunea ca instituție disciplinară.....	31
Uniunea ca instituție cu rol de protecție și motivare profesională.....	41
I.2. Consolidarea realismului socialist în forma sa canonică	46
Tematica obligatorie.....	46
Noul program de artă monumental.....	47
Eforturi de adaptare la noua estetică.....	50
Sanționarea formalismelor.....	53
I.3. Cultura tinerilor în serviciul ideologiei. Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților	60
Un spațiu de globalizare.....	61
Expoziția Internațională a Artelor Plastice – un spațiu al diversității estetice.....	66
Participarea artiștilor români la Festival: heterotopia ratată.....	68
I.4. Uniunea Artiștilor Plastici în perioada 1954-1963: între aparat de stat și dispozitiv	

Destalinizarea în România: 1954-1957.....	78
Restructurarea și reprofesionalizarea Uniunii Artiștilor Plastici: 1956-1957.....	84
Radicalizarea politicilor culturale: 1958-1963.....	90
I.5. Oscilații în cadrul canonului artistic în perioada de relaxare ideologică (1954-1957).....	101
Internalizarea modelului sovietic.....	102
Discutarea canonului.....	109
Erorile comisiilor de îndrumare.....	113
Condamnarea formalismului.....	114
Reevaluarea moștenirii naționale.....	117
Refuzatii canonului.....	123
Congresul Unional al Artiștilor Plastici din U.R.S.S.(1957)	125
I.6. Evoluția canonului artistic după radicalizarea politicilor culturale (1957-1963).....	127
Depistarea producției artistice deviate: abstracție, arhaism, neo-bizantinism.....	127
O nouă lărgire a canonului. Deschiderea spre alte realisme.....	130
Stabilizarea canonului. Expoziții corecte ideologic.....	132
Uitarea lui Stalin. Dezvoltarea programului de artă monumentală în perioada radicalizării politicilor culturale.....	143
I.7. Fondarea Cenaclului Tineretului: arta tinerilor în contextul radicalizării politicilor culturale în a doua jumătate a deceniului șase.....	152
Începutul destalinizării: o mai mare atenție acordată tinerilor.....	153
1957-1959: primele semne ale înființării Cenaclului Tineretului.....	154
De la Clubul Tinerilor Artiști Plastici (1959) la Cenaclul Tinerilor Artiști (1960).....	162
I.8. Schimburi internaționale. Dezvoltarea rețelei transnaționale (1954-1963).....	169
Schimburi culturale cu U.R.S.S. și cu alte țări comuniste.....	169
Schimburi culturale cu Occidentul.....	173
Rețele transnaționale. Aderarea Uniunii Artiștilor Plastici la Asociația Internațională a Artelor Plastice (A.I.A.P.).....	174

Partea a II-a: Comunismul național. Formule artistice diluate ideologic. Multiplicarea heterotopiilor

II.1. Comunismul național. Modificarea raporturilor de forțe în U.A.P.

Etnosimbolismul.....181

Distanțarea de Moscova. Ecourile discursului lui Dan Hăulică la Conferința Națională a Uniunii Artiștilor Plastici din 1963.....183

Asimilarea intelectualilor în partid. Problema „naționaliștilor evrei”.....190

Recuperarea lui Brâncuși și Țuculescu. Tradiția ca neo-avangardă.....195

II.2. Ambiguitățile restructurării Uniunii Artiștilor Plastici în deceniul șapte.....204

Limitarea abuzurilor, transparență, competitivitate.....204

Rolul Secției de Critică în restructurarea Uniunii Artiștilor Plastici.....208

Apariția unor noi structuri de achiziție. Participarea la comerțul de artă.....213

Cultura unei societăți totalitare.....215

II.3. Schimburi internaționale în deceniul șapte. O nouă geografie a artei.....220

Schimburi culturale cu Occidentul.....220

Rețele transnaționale: A.I.A.P. și A.I.C.A.....230

II.4. Estetica „dezghețului”. Modificarea canonului artistic în deceniul șapte.....236

De la realismul socialist la umanismul socialist.....236

Recuperarea curentelor moderne.....238

Alte discursuri teoretice în câmpul artei.....240

Recuperarea unor realisme locale și a avangardei istorice.....244

Dezvoltarea neo-avangardelor: forme de abstracție, alte realisme.....249

II.5. Arta tinerilor în deceniul șapte. Evoluția Cenaclului Tineretului.....269

1962-1965: coordonator Gheorghe Iacob.....269

1965-1967: coordonator Ion Sălișteanu.....276

1967-1969: coordonator Silvia Radu.....280

1969-1972: coordonatori Marin Gherasim și Iulian Mereuță.....286

1972-1973: coordonator Octav Grigorescu.....288

1973-1978: coordonator Ion Nicodim.....289

Alte structuri și evenimente culturale pentru tineret în deceniul șapte.....291

II.6. Dezvoltarea programului de artă monumentală în deceniul șapte.....	296
Modificări formale și tematice. Finanțatori.....	296
Specificul Simpozionului de Sculptură în cadrul programului de artă monumentală.....	301
II.7. Arhitectura și arta monumentală pe litoralul românesc în perioada „dezghețului” politic. Dezvoltarea Taberei de Tineret de la Costinești (1970–1972).....	309
Litoralul românesc, spațiu al modernității.....	309
Colaborarea artist-arhitect în deceniul șapte. Dezvoltarea programului de artă monumentală pe litoral.....	312
Programul de arhitecturăși artă monumentală de la Costinești (1970–1972).....	315
Concluzii.....	331
Anexe	
Anexa 1. Descrierea modelului cultural sovietic.....	337
Anexa 2. Instituții noi în câmpul artei.....	345
Anexa 3. Scurt istoric al structurilor sindicale din câmpul artei.....	350
Anexa 4. Rolul presei culturale în difuzarea noului model ideologic.....	351
Anexa 5. Participarea artiștilor români la Bienala Tineretului de la Paris.....	355
Anexa 6. Participarea românească la Congresele A.I.C.A. în perioada 1966-1975.....	369
Anexa 7. Participarea românească la Congresele internaționale de estetică.....	376
Anexa 8. Casele de cultură ale tineretului.....	381
Referințe bibliografice.....	386