

Cuprins

<i>Lista ilustrațiilor</i>	7
<i>Cuvânt înainte la ediția a doua</i>	9
Introducere.....	11
Capitolul I. Realismul socialist: 1945-1964	17
Preliminarii / 17 • Comportamente suprarealiste / 18 • Începutul „revoluției culturale” / 19 • Instituțiile culturale / 22 • Ideologia culturală comunistă / 23 • Realismul socialist / 24 • Ideologii momentului / 27 • Reacțiile artiștilor / 28 • Un exemplu / 31 • Câteva cazuri / 32 • Artiști angajați / 34 • Noii oportuniști / 35 • Tineri artiști / 36 • O privire sociologică / 36 • O altă lectură a realismului socialist / 37 • Zigzagurile politicii culturale / 40 • Revista <i>Arta Plastică</i> , 1958-1960 / 43 • Anii 1960-1964 / 46 • Semne de schimbare / 50 • Pictura la începutul anilor '60 / 53 • Abandonarea realismului socialist / 54 • <i>Note</i> / 55	
Capitolul II. Liberalizarea culturală: 1965-1974	59
Repere generale / 59 • Repere politice / 60 • Repere sociale / 61 • Repere culturale – revista <i>Arta Plastică</i> / 63 • Epoca Ceaușescu / 66 • Politica culturală / 68 • O privire sociologică / 69 • Anii '60 în Europa de Est și de Vest / 71 • O nouă efervescență culturală / 72 • Scena artelor vizuale / 73 • Valul experimentalist / 77 • Noile media / 80 • Revista <i>Arta Plastică/Revista Arta</i> / 82 • Cultura vizuală oficială / 85 • Arta angajată / 86 • Un altfel de realism / 87 • Tipologii artistice / 90 • Condiția artistului / 92 • „Ideoza” / 94 • Autonomia esteticului / 94 • Soarta conceptelor / 96 • Preluarea neoavangardelor / 96 • O tensiune fondatoare / 99 • Arta altor țări comuniste / 100 • Câteva caracteristici est-europene mai generale / 102 • Concluzii / 104 • <i>Note</i> / 105	
Capitolul III. Închiderea care deschide: 1975-1989	111
Situția generală / 111 • Cultura vizuală oficială / 113 • Comanda socială / 115 • Cultura alternativă / 116 • Începutul deceniului: 1980-1985. Experimentalismul / 118 • Exemple de artiști / 121 • O schimbare de spirit / 122 • Anii 1985-1989 / 123 • Noul expresionism / 124 • Un triplu refuz / 126 • O formă inedită de subversiune / 128 • Europa de Est / 129 • Direcția intermedială / 131 • Neobizantinismul / 132 • Postmodernismul / 134 • Rezonanțe în mediul internațional / 137 • Sociologia generațiilor / 139 • <i>Note</i> / 141	

Capitolul IV. O perspectivă generală detașată. Concluzii provizorii	145
„Imperfecțiunile salvatoare” ale comunismului / 145 • Autonomia tenace a câmpului artistic / 146 • Model ideologic – model estetic / 148 • Limitele redefinirii politice a practicii culturale / 150 • Ritualizarea ideologiei comuniste după 1960 / 152 • Eroziunea conceptului de <i>totalitarism</i> / 153 • Artistul de stat / 154 • Evoluția strategiilor artistice după 1960 / 155 • <i>Arta dirijată</i> și <i>arta liberă</i> : două tendințe ale modernității / 156 • Reluarea curentelor occidentale după 1960 / 157 • Caracteristicile artei din Europa de Est comunistă / 159 • Un <i>universum</i> al Europei de Est comuniste / 160 • Vocația periferică a culturilor est-europene / 162 • Conformismul inversat de după 1989 / 164 • Legatul cultural al Europei de Est / 165 • <i>Note</i> / 165	
Addenda. După 20 de ani : 1990-2010	169
<i>Note</i> / 175	
<i>Bibliografie</i>	177
<i>Index</i>	193
<i>Abstract</i>	205
<i>Résumé</i>	209

MAGDA CĂRNECI (n. 1955), scriitor și critic de artă, a obținut un doctorat în istoria artei la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales în 1997. A fost director al Institutului de Istoria Artei din București între 1990 și 1992, președinte al boardului Centrului Soros pentru Artă Contemporană (1998-2004), redactor-șef al revistei *Atelier* din București (1997-2004), președinte al AICA România (2000-2005), director al Institutului Cultural Român din Paris (2007-2010). În prezent este redactor-șef al revistei de arte vizuale *ARTA* și profesor asociat la Universitatea Națională de Arte din București. Pe lângă titlurile de literatură, în domeniul artelor plastice a publicat în limba română monografiile *Ion Țuculescu* (1984) și *Lucian Grigorescu* (1989), precum și lucrările de sinteză *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism* (1996) și *Artele plastice în România: 1945-1989* (2000). În limbi străine, a publicat *Art of the 1980s in Eastern Europe. Texts on Postmodernism* (1999) și *Art et pouvoir en Roumanie 1945-1989* (Paris, 2007). De aceeași autoare, la Editura Cartea Românească a apărut romanul *FEM* (2011).
www.magdacarneci.ro

© 2013 by Editura POLIROM

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Pe copertă: Montaj realizat de autoare din Boris Caragea, *Monumentul lui Lenin* (1956, bronz) și Ion Țuculescu, *Lumi nenumărate* (1957, ulei)

www.polirom.ro

Editura POLIROM

Iași, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
București, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1,
sector 4, 040031, O.P. 53, C.P. 15-728

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

CĂRNECI, MAGDA

Artele plastice în România: 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010 / Magda Cărneci – Ediția a 2-a. –
Iași: Polirom, 2013

ISBN print: 978-973-46-3445-3

ISBN ePub: 978-973-46-3772-0

ISBN PDF: 978-973-46-3773-7

73(498)1990/1989"

Printed in ROMANIA

Magda CÂRNECI

Artele plastice în România
1945-1989

Cu o addenda 1990-2010

Ediția a II-a revăzută, adăugită și ilustrată

POLIROM
2013

Tipologii artistice

Începând cu anii '70, o anumită „autonomie estetică” a limbajului plastic pare a fi definitiv repusă în drepturile sale legitime în mediul artistic românesc – dar în același timp supunerea cel puțin formală a artistului față de exigențele ideologice totalitare rămâne de asemenea păstrată, chiar „salvată”. Acest amestec de autonomie stilistică și constrângere tematică – de fapt rezultatul unui nou compromis între artist și putere – va da naștere unui nou tip de academism în arta oficială. După academismul realist de dinainte, se instaurează acum un fel de *academism modernizant*. Acesta s-ar caracteriza prin înfrumusețarea unei figurații de esență în continuare realistă prin intermediul unei „coafări” modernizante. Dar, întrucât rămâne în continuare vorba despre un realism al lui „ceea ce ar trebui să fie”, în care „interdicția de a atinge realul” (Alain Besançon) este prezervată, parura fals modernizantă nu face decât să disimuleze, sub aparențe la modă, o artă gândită în continuare în termeni instrumentali, ca un mijloc de a ilustra un subiect impus, de natură extraestetică (politică).

Pare dificil de stabilit acum cine înșală pe cine în acest joc, partidul sau artiștii, pentru că, pe de o parte, conducătorii comuniști acceptă „bruiajul” modernist al mesajului, care, de la un punct încolo, devine incontrolabil, iar pe de altă parte, artiștii folosesc acest bruiaj în propriul scop, dar în interiorul artei comandate politic. De altfel, relația artiștilor cu puterea și cu publicul trece în continuare prin cadrul strict al instituțiilor concepute să ghideze, să organizeze și să controleze viața profesională și producția domeniului vizual: Uniunea Artiștilor Plastici (UAP), Fondul Plastic, galeriile de artă ale UAP, Ministerul Culturii. Tot prin intermediul lor pot artiștii să primească comenzi sau să își vândă operele, cum tot prin intermediul lor sunt obligați să plătească tributul anual de lucrări cu tematică socială, achiziționate constant de stat pentru nevoile propagandei. Este, de asemenea, adevărat că, începând din această perioadă, instituțiile de stat achiziționează și opere de artă fără conținut politic.

Debarasați de teroarea care îi obliga înainte să producă numai artă „cu mesaj comunist”, artiștii pot acum să se ocupe cu precădere de propriile cercetări vizuale, pe care, în plus, primesc autorizația să le expună și public. Începând cu aceasta perioadă, ia avânt, cum spuneam, o *artă alternativă*, ancorată în conștiința individuală și în explorarea „în sine și pentru sine” a suporturilor artistice diverse. Numărul expozițiilor personale crește spectaculos, iar genurile tradiționale de *artă privată* – natura statică, portretul, peisajul, nudul drapat (căci normele morale comuniste sunt pudibonde) – reapar în forță pe simeze, ba devin chiar înfloritoare în România într-o vreme când în restul lumii ele nu mai sunt la modă de mult. Arta „confortului vizual” și arta „de avangardă” nu mai sunt alungate din spațiul public întrucât strategia puterii nu mai constă în a impune o formulă artistică unică, ci în a limita pe cât se poate, a canaliza mai degrabă modalitățile vizuale deja existente sau pe cale de maturare în mediul artistic și a le recupera, integrându-le, în cultura de stat prin mijlocirea instituțiilor artistice.

Începând cu această perioadă, este important să observăm o diferențiere destul de netă în interiorul câmpului artistic, între artiștii care susțin cultura oficială din ce în

ce mai orientată către o viziune naționalist-comunistă și cei ce susțin o cultură autonomă, depolitizată, deschisă către valorile europene. După felul comerțului lor cu puterea, artiștii (asemenea tuturor oamenilor de cultură din epocă) pot fi grupați în trei categorii diferite: *conformiștii*, *falșii nonconformiști (sau falșii conformiști)* și *nonconformiștii*. După clasamentul lui Sorin Alexandrescu (1990 – B4.1), ar fi vorba despre *mercenari*, *neguțători* și *călugări*. Raportați la baremul politic, ei mai pot fi numiți *angajați*, *neutri* și *opozanți*.

Conformiștii/Mercenarii/Angajații sunt reprezentați de artiștii care continuă să accepte de o manieră obedientă iconografia oficială. Artizani ai unei producții stereotipe, impregnată de „kitsch-ul puterii”, acești artiști, nu atât de numeroși pe cât ne-am putea închipui, sunt recrutați de obicei dintre veleitarii culturali de toate speciile și uneori și dintre activiștii politici obligați să controleze din interior viața branșei artistice³⁹. Ei sunt cei care, începând cu mijlocul anilor '70, se angajează activ în „facțiunea naționalistă” a culturii oficiale, cu varianta sa „neotraditionalistă” sau „neofolclorizantă” în artele plastice. Către finele aceluiași deceniu și în deceniul următor, când vor încerca, fără mare succes, să recâștige pozițiile dominante din structurile UAP, conformiștii sau mercenarii vor forma un fel de grup aparte în interiorul acesteia: un grup bine remunerat și influent pe lângă instanțele politice de decizie, dar în același timp utilizat pe față de restul Uniunii pentru a acoperi nevoile sale de artă politică și tocmai de aceea un grup finalmente discreditat moral și profesional.

Falșii conformiști/falșii nonconformiști/neguțătorii/neutrii ar fi reprezentați de artiștii care încearcă să joace rolul de mediatori între cele două tabere, plătind puterii tributul strict necesar de opere „cu subiect comandat”. Ei profesează, în același timp, o artă autonomă, de cercetare vizuală în sine, străduindu-se să păstreze un nivel artistic elevat și în arta „de comandă” (unde aplică adesea stilisme modernizante), și în „arta privată”. După unii comentatori, ei sunt cei care și-au asumat sarcina de a stabili o relație suportabilă între putere și mediul artistic, prin compromisuri menite să păstreze o anumită calitate și o anumită continuitate ale vieții culturale normale⁴⁰.

În acest context, este semnificativ că acești artiști nu expun niciodată opere cu conținut politic angajat în expozițiile lor personale și că le este permis să o facă⁴¹. În fapt, se poate spune că statutul lor profesional și arta lor sunt marcate de o contradicție între „autonomie” și „obediță”, între aspirația personală către o artă realmente modernă și necesitatea de a se supune constrângerilor demodernizante ale ideologiei puterii. Altfel spus, ei profesează un *dublu limbaj artistic* pe măsura unei *duble morale* estetice și sociale, concepută să promoveze o artă autonomă de calitate în interiorul sistemului constrângător aflat la putere. Aceasta explică și fenomenul *dublei culturi*, atât de tipic pentru societățile comuniste, reprezentat de binomul *cultură oficială – cultură alternativă*.

Din acest compromis între două exigențe contrarii se va naște acea formă de *academizare a modernismului*, succesoare și complementară academismului realist anterior, despre care a fost vorba mai sus. Acest *modernism academizant*, îmblânzit, estetizat și acceptat de putere – așezat la mijlocul drumului între figurativ și abstracție, între supunere ideologică și libertate artistică –, va câștiga sufragiile celor mai mulți dintre artiști și se va impune ca „stilul colectiv” al anilor '70⁴². Unii analiști est-europeni

au vorbit chiar de un *pseudomodernism*, caracterizat de un cult al „mediocrității vesele” și al autosatisfacției naționale înșepenite în clișee, pe măsura „pseudomodernizării” societății și a „pseudoangajamentului” artiștilor atât în zona socialului, cât și în zona artisticului (Haraszti, 1983, p. 175). S-ar putea vorbi la fel de bine, în acest context, și despre un paradoxal *modernism conservator*.

Nonconformiștii/Călugării/Opozanții. În aceeași epocă, alături de artiștii care practică simultan arta angajată și cea privată, există și artiști ce refuză constant, uneori în întregime, orice formă de angajare politică și orice dimensiune socială impusă a artei lor. Printr-o reacție explicabilă, acești artiști, tineri în majoritatea cazurilor, dar nu numai, se retrag în ateliere și încearcă să restaureze specificitatea atât de grav prejudiciată a domeniului lor de acțiune. Cultivând acum un anumit „absolutism” al dezangajării sociale și exaltând un anumit purism formal și ideatic, s-ar putea spune că ei înlocuiesc deliberat tematismul militant precedent printr-un soi de „estetism militant”, uneori tot atât de radical în exigențe ca și prima formă de militantism (Lovinescu, 1994, p. 145 – B4.1). Totuși, diferența dintre *falșii conformiști* și *nouconformiști* nu este fundamental estetică, ci mai degrabă existențială: ultimii au curajul unei existențe mai mult sau mai puțin „boeme”, în timp ce primii preferă compromisul și confortul social. De altfel, această diferență va da naștere la „lupte de prestigiu” sau de recunoaștere profesională pe bază de capital moral în Uniunea Artiștilor Plastici, unde *falșii conformiști* dețin în această perioadă pozițiile-cheie.

Se poate spune că acești „creatori angajați în dezangajare” (Szilágy István), ca și *falșii conformiști* de altfel, încearcă să izoleze și să salveze identitatea mereu amenințată, integritatea mereu fragilă ale teritoriului lor, dar, în aceeași măsură, sunt constrânși astfel să eludeze aproape în întregime zona politicului. Înșelați de relativa liberalizare politică, acești artiști – ca mai toți intelectualii români de atunci – au tendința de a-și ascunde, a „eufemiza” natura reală, neameliorabilă a ideologiei comuniste și tind să ignore deliberat prezența permanentă – deși mai discretă – a cenzurii politice.

Condiția artistului

Totul se petrece ca și cum artistul, doritor să își prezeve libertatea de creație, s-ar izola în spațiul privat al performanței profesionale și ar pune între paranteze contextul ideologic deformativ în care creația sa trebuie să se nască și este obligată să evolueze public. Asemenea, de altfel, multora dintre confrății săi occidentali, preocupați strict de meseria lor, artistul român – și est-european – tinde acum să nu se ocupe decât de artă – altfel spus, încearcă să se comporte normal într-o situație anormală. Astfel, el își disimulează presiunile pe care cenzura directă sau indirectă și mai ales cea interioară (autocenzura) le exercită asupra ființei sale, a artei sale și a mediului său artistic (Haraszti, 1983, p. 176 – B2).

Într-o lume total supusă ingerințelor ideologice, politicul – ca putere de control absolută asupra tuturor domeniilor vieții sociale – nu poate fi niciodată eludat complet: artiștii nu se pot deroba în întregime de sub presiunea lui și trebuie să găsească soluții

de conviețuire. În acest sens, este semnificativ, de pildă, efortul artiștilor și criticilor de artă de a face să conveargă ideologia experimentalistă, promovată de personalitățile inovatoare ale lumii artistice românești din anii '70⁴³, cu mitul oficial al revoluției tehnice și științifice lansat în aceeași perioadă. Susținând ideile de „artă în cetate”, „artă în mediul industrial”, „artă și urbanism” etc. – pe scurt, arta ca instrument de investigare a unei realități vaste și complexe prin intermediul unor materiale și metodologii împrumutate din industrie și din noile tehnologii ale civilizației moderne –, promotorii experimentalismului se forțau să convingă autoritățile politice de utilitatea practică, imediată a acestor cercetări estetice de vârf, mereu amenințate de pericolul gratuității în ochii ideologilor⁴⁴. În aceste condiții, este dificil de distins dacă ideea „artistului coautor al programului de modernizare” (Miklós Haraszti) reprezintă un miraj al puterii sau, dimpotrivă, este un mijloc prin care mediul artistic își promovează interesele profesionale și materiale în contextul politic dat.

Altfel spus, ceea ce caracterizează raportul dintre artiști și regimul comunist în această epocă este un fel de *pact social tacit* (Antoniu Liehm, cf. Soulet și Chiama, 1982, capitolul despre „Primăvara de la Praga” – B5). Puterea își disimulează presiunea ideologică și controlul cenzurii prin strategii mai subtile, mai discrete și concede un spațiu de libertate pentru ceea ce s-a numit cultură alternativă. În ce îl privește, artistul poate să își permită acum să se sustragă din chingile culturii oficiale, să pună simbolic între paranteze supunerea socială și să se derobeze de la „tributul artistic politizat”, pentru a se retranșa strict în câmpul său specific de activitate⁴⁵.

Acest refuz al domeniului angajat al politicului, acest demers profesional depolitizat explică probabil saltul calitativ spectaculos al artelor vizuale și al tuturor domeniilor culturale, de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70. Exigența profesionalismului îi îndepărtează pe mulți dintre falșii „creatori” ajunși pe posturi de conducere în perioada anterioară și întronează din nou distanța necesară, vitală dintre cultura de elită, diletantism și cultura de masă, distanță pe care regimul comunist, datorită ideologiei sale etatiste și populiste, încercase anterior să o anihileze.

Dar tot această situație explică poziția extrem de fragilă a artistului față de putere, față de public și chiar față de propria creație. În raport cu puterea, artistul acceptă de fapt regulile jocului impuse cu forța de guvernanți, încercând să conserve gelos o autonomie artistică prețioasă, dar acordată de sus, de fapt tolerată și amenințată în orice moment (Verdes-Leroux, 1985, pp. 309-315 – B5). În raport cu publicul, artistul nu depășește limitele deja rigide ale cunoscutului „triumphi totalitar” reprezentat de partidul-stat – uniunea de creație – artist⁴⁶. Acceptând „contractul profesional” tacit în locul unui „contract social” clar cu regimul, cum menționam la începutul acestui capitol, el beneficiază de privilegiile acordate numai mediului său profesional, dar se izolează de restul populației. S-ar putea spune chiar – cum s-a și spus – că într-o țară comunistă artistul ajunge să nu aibă nevoie vitală de public, cum este cazul în lumea liberă: el se poate lipsi de o relație adevărată cu lumea exterioară, căci comanditarul său principal, chiar unic este partidul, adică singura putere liberă, discreționară din societate⁴⁷.

„Ideoza”

Chiar și în raport cu evoluția internă a operei, rezultatele pe termen lung ale acestei autonomii artistice condiționate se arată ambigue. Liberalizarea controlată a societății produce, în fapt, o falsă „normalitate culturală”. Cenzura continuă să existe și cărțile de artă, de pildă, fac o prezentare tot selectivă și adesea arbitrară a artei moderne (așa cum și traducerea literară și edițiile din autorii români clasici și moderni sunt în continuare amputate de pasajele sau referințele incomode). Libera circulație a informației culturale, grație schimburilor și vizitelor în străinătate, este finalmente destul de limitată. Relația artistului cu modernitatea și cu actualitatea artistică internațională este în continuare deformată de „filtre” interpuse. Întrucât cenzura și propaganda continuă să impregneze toate sursele de informare și canalele sociale, artistul și creația sa evoluează într-un spațiu estetic pe care l-am putea defini – după conceptul de *pseudomorfoză* al lui Spengler – drept o „ideoză” (Andrzej Turowski). Asemenea *ideocrației*, care caracterizează puterea comunistă după unii analiști (Raymond Aron între alții), *ideoza* ar fi specifică unui spațiu de libertate interioară și de manevră artistică marcat, impregnat, deformat, amputat de o ideologie politică totalitară, unde veracitatea opțiunilor și greutatea gesturilor individuale se revelează numai în raport cu ideologia atotputernică (Turowski, 1988 – B3).

În interiorul *ideozei*, chiar dacă artistul încearcă să se țină în afara sistemului, el participă totuși la sistem – este ceea ce Catherine Durandin și alții numesc „participarea nonparticipantă”. Chiar dacă face efortul de a se sustrage efectelor nefaste ale ideologiei, artistul rămâne închis într-o „mentalitate de prizonier” (Miłosz, 1990, p. 54 – B5): adică acele obișnuințe de autocenzură, reflexe de autoapărare, limitare a gândului și acțiunii, controlate de „mâna invizibilă” a puterii totalitare. Altfel spus, relația artistului cu opera sa este supusă unui număr crescut de presiuni deformatoare din ce în ce mai subtile, devenite cu vremea semiconștiente sau subconștiente, dar influențând demersul său practic și poziția lui culturală. Această situație artistică specifică, structurată de un dublu limbaj și de o dublă morală, nu ar permite decât o *cultură a interliniarității* (Miklós Haraszti), în care adevărul persoanei și al lumii nu poate fi transmis decât prin tehnicile aluziei tolerate.

Autonomia esteticului

Să luăm cazul *autonomiei esteticului*, pentru că aceasta a constituit dezbaterea centrală a oamenilor de cultură din toate țările comuniste la sfârșitul anilor '60. Câștig important al artei moderne europene de aproape un secol, autonomia estetică a fost stindardul sub care, după o paranteză de aproape 10-15 ani, artiștii din Europa de Est au încercat din nou să regăsească, să definească și să protejeze specificitatea domeniului lor, brutal „instrumentalizat” din punct de vedere politic de comuniști. Era o manieră indirectă

de a pune problema libertății de creație și a autodeterminării profesionale, dar a fost și o manieră deturnată de a face contestație politică prin intermediul revoltei estetice (Țepeneag, 1992, pp. 56-60 – B4.2.3).

În România, un număr important de oameni de cultură, literați, filosofi, critici de artă (dintre care unii susținuseră anterior realismul socialist) au participat la această dezbatere prin care au încercat să lărgescă cadrele teoretice strâmte ale esteticii marxiste⁴⁸. Să amintim în această privință rolul jucat de traducerea cărților lui Georg (György) Lukács și Lucien Goldmann, de exemplu, care au susținut ideea „lărgirii realismului”, sau cariera fulminantă a formulei „realismului fără țărături”, elaborată de Roger Garaudy, de care am mai amintit. În literatură, cei care au afirmat cel mai clar exigențele unei totale autonomii a limbajului artistic au fost reprezentanții curentului *onirist*⁴⁹. Demarcându-se de onirismul suprarealiștilor „clasici” (francezi și români) – căruia îi reproșau o pretenție neacoperită la autenticitate existențială, aplecarea exagerată către psihanaliză și un vernis pseudoștiințific –, tinerii *oniriști* români s-au definit ca producători de vise literare, ce nu se preocupă de „adevărul de dincolo, ci de forma de aici” și susțin „forma ca formă”, arta ca „pură expresie” (Țepeneag, 1992, pp. 56-60 – B4.2.3). Absolutismul „artei pentru artă” se conjugă activ în cazul lor cu o luptă susținută pentru drepturile specifice ale scriitorilor. Putem aminti aici de poziția lor deschis critică de la Conferința Națională a Scriitorilor din 1968, de pildă, sau de „tactica de tip kamikaze” vizând disoluția cenzurii pentru a obține de fapt îndepărtarea unor ex-staliniști, despre care vorbește reprezentantul cel mai activ al grupului, Dumitru Țepeneag (Shafir, 1985, p. 168 – B4.1). Dar, limitându-se finalmente la revendicări deschise strict profesionale, eforturile lor și luările de poziție în favoarea autonomiei artistice ale altor literați și plasticieni au condus în cel mai bun caz la o „supravalorizare a identității culturale”, în pofida altor dimensiuni ale condiției lor sociale. Cum s-a observat deja, aceasta prezervă într-adevăr identitatea colectivă a profesiei lor (Capelle-Pogăcean, 1994, p. 79 – B5), dar ajunge în cele din urmă să îi închidă pe intelectualii culturali în câmpul limitat al propriei activități, cu coteriile și ierarhiile lor – un „ghetou” ușor de controlat de către putere.

În plus, puterea nu acceptă niciodată cu adevărat această autonomie estetică, opusă din principiu ingerințelor politice; ea doar o tolerează acum, pentru a o refuza brutal începând cu deceniul următor⁵⁰. Într-o lume totalitară, autonomia esteticului se arată a fi o iluzie, o „himeră culpabilă” (Ludvík Vakuć), întrucât maschează o complicitate pasivă cu sistemul de constrângeri impus de conducătorii comuniști și acceptat tacit de artiști. S-a putut vorbi chiar în legătură cu această chestiune despre o „diversiune estetică” pusă în operă chiar de ideologii comuniști în cadrul emancipării culturale controlate din epocă, permițând un fel de supapă fictivă, fantasmatică a tensiunilor sociale din mediul cultural⁵¹.