

Centrul de Istorie a Imaginarului

INSULA
Despre izolare și limite
în spațiul imaginar

Colocviu interdisciplinar
organizat de Centrul de Istorie a Imaginarului
și Colegiul Noua Europă

19-20 martie 1999, sediul NEC

Volum coordonat de
Lucian Boia
Anca Oroveanu
Simona Corlan-Ioan

Colegiul Noua Europă

SERIA DE PUBLICAȚII RELINK

INSULA. Despre izolare și limite în spațiul imaginar
Copyright © 1999 - Centrul de Istorie a Imaginarului și
Colegiul Noua Europă

ISBN 973 – 98624 – 3 – 8

CEAU^oESCU PE INSULA CULORILOR CONSTRUCȚIA *UNICITĂȚII* ÎN PLASTICA "OMAGIALĂ" ROMÂNEASCĂ

ADRIAN CIOROIANU

Retorica imaginii

Aceste pagini î^oi propun evidențierea citorva dintre raporturile create între *Conducătorul* Nicolae Ceau^oescu și unele din reprezentările sale "artistice", așa cum apar acestea în operele de artă plastică ce i-au fost dedicate în special în ultimele două decenii ale istoriei comuniste. În analiza pe care o întreprind voi încerca să văd în ce măsură și prin ce mijloace această avalanșă de lucrări (în mare majoritate portrete) reușește să-și îndeplinească miza: construirea *unicității* Conducătorului, singularizarea lui treptată într-un mediu politic ce ar trebui să fie, conform doctrinei ideologice, un spațiu al colectivității angajate și al colegialității, în care cel ce conduce nu este altceva decât un *primus inter pares*. Portretul *politic* are, bineînțeles, în spatele său o lungă istorie și o deseori merituosă tradiție. O istorie de la care regimurile de tip leninist nu au încercat să se sustragă. Într-o societate a cărei cultură politică are printre componentele sale și predispoziția față de acceptarea primatului autorității (situație în care se află, cred, și cultura politică românească), trecerea de la exhibarea consecventă a imaginii conducătorului la cultul personalității acestuia se face, s-ar zice, firesc. Imaginea Conducătorului devine un reper vizual obligatoriu al epocii sale, un *semn* lesne recognoscibil de către toți concetățenii săi. Acest proces - emergența cultului, inclusiv prin mijloace "artistice" - cred că este legat de ceea ce Alfred G. Meyer numește "acumularea primitivă de

autoritate”¹; în aspectele sale generale, acest proces nu este propriu numai sistemelor politice dominate de partide comuniste. Același sistem de referințe se regăsește atât în cazul fascismului de toate nuanțele ca și în cazul aproape tuturor partidelor comuniste ajunse la putere. El reprezintă un punct de interferență între biografiile simbolice ale lui Hitler sau Stalin deopotrivă și drept mărturie avem astăzi pe această temă o consistentă bibliografie².

Reverberațiile autohtone ale acestui proces au fost puțin atinse în analizele dedicate comunismului românesc, deși ele reprezintă un subiect de cercetare fascinant, cu atât mai mult cu cât comunismul românesc a fost, din acest punct de vedere, atât un inovator perseverent, cât și beneficiarul norocos al unei tradiții autohtone respectabile - vezi iconografia foarte sugestivă din timpul regelui Carol al II-lea sau omniprezența chipului stilizat după gustul epocii al *Căpitanului* Corneliu Zelea Codreanu, la orice manifestare legionară din toamna anului 1940 (precum la ceremonia din 6 octombrie 1940, în care generalul Antonescu și Horia Sima apar la o tribună deasupra căreia veghează, protector, tabloul-totem al *Căpitanului*).

O iconografie de excepție

Într-un articol focalizat pe slujirea cultului personalității cu mijloacele artei plastice în cazul Ceaușescu, Laurent Deveze observa că, în fond, avem de a face cu o obsesie a autoportretului: indiferent de artistul care l-a immortalizat și de stilul acestuia, rezultatul este o

¹ cf. Jeremy T. Paltiel, *The Cult of Personality: some comparative reflections on Political Culture in Leninist Regimes*, în "Studies in Comparative Communism", XVI, nr. 1-2, 1983, p. 53

² v., printre lucrările ultimului deceniu, Richard J. Golsan (ed.), *Fascism, Aesthetics and Culture*, University Press of New England, 1992; Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, 1992, precum și impresionantul album *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und Sowjetunion 1922-1956*, Verlag Grasl, Baden, 1994.

succesiune de imagini în care Ceaușescu se regăsește așa cum s-ar fi pictat el însuși dacă ar fi fost dăruit cu talent; spune Deveze: "Pictorul avea dreptul să fie chiar și cubist, din moment ce tabloul său l-ar fi reprezentat pe Conducător coborînd scările"³.

Nu este singurul semn al particularității cazului Ceaușescu: chiar și în lipsa unor analize comparative, nu avem motive să ne îndoim de faptul că, printre toți liderii comunisti din Europa de Est care i-au fost contemporani (cu excepția lui Stalin, se înțelege), Nicolae Ceaușescu s-a bucurat de cea mai abundentă reflectare "artistică". Aceasta este rațiunea pentru care propunem, pentru cazul românesc al lui Nicolae Ceaușescu, termenul de *videologie*; în esență, numesc *videologie* acea ideologie care tinde inexorabil să se rezume, treptat, la exhibarea unei efigii, a unui chip. După cum vom vedea, *ideologia* acestor reprezentări artistice omagiale se va rezuma, din ce în ce mai pregnant, în redarea efigiei Conducătorului, alături de câteva clișee omniprezente menite să pună în lumină tocmai această efigie. Pentru mine, acest procedeu semnifică însăși insularizarea Conducătorului, separarea lui, transformarea lui într-o piesă unicat a unei realități paralele. Există, bineînțeles, deosebiri semnificative față de modelul extrem propriu regimurilor asiatice - precum cazul aberant al Coreei de Nord, unde imaginea conducătorului, redusă la dimensiunile unei insigne, făcea parte din "uniforma" aproape obligatorie a oricărui cetățean. În ce ne privește, am inventariat un număr de 140 din cele mai reprezentative produse de artă plastică - picturi, sculpturi, tapiserii - dedicate lui Nicolae Ceaușescu. Ce ne interesează aici nu este, evident, analiza estetică a lor, ci retorica mesajului pe care ele vor să-l transmită, cu alte cuvinte unicitatea indubitabilă și singularitatea modelului lor⁴.

³ Laurent Deveze, "Ceaușescu ou l'art du portrait: essai sur l'art officiel roumain, 1965-1989", în *Sources. Travaux historiques*, nr. 20, 1989, p. 79.

⁴ Cu atât mai mult cu cât împărtășim opinia lui Tzvetan Todorov, conform căreia "Estetica începe exact în momentul în care se termină retorica" - v. T. Todorov, *Teorii ale simbolului*, București, Ed. Univers, 1983, p. 173

Există, desigur, într-o astfel de întreprindere analitică un risc real: ca aceste reprezentări să vorbească mai mult despre autorii lor decât despre cel care le-a fost model. Acesta este motivul pentru care, în general, am încercat să fac abstracție de biografia artistică a semnatarilor lucrărilor omagiale, de⁵, uneori, unele precizări se impun de la sine, dintr-un motiv, în opinia mea, evident: într-un sistem precum cel comunist, viața (cariera) și opera artiștilor se întrepătrund perfect, una condiționând-o pe cealaltă. Unul dintre aspectele cele mai clare este heterogenitatea autorilor, din punct de vedere artistic deseori incompatibili unii cu alții - de la artiști veritabili și cu o carieră meritorie precum Ion Jalea, Oscar Han sau Ion Bitzan, la ilustratori de carte și autori, altfel remarcabili, de benzi desenate în revistele pentru copii (precum Valentin Tănase) și până la artiști amatori din fabrici sau din cămine culturale rurale, gama artiștilor era la fel de largă ca și cea a produselor lor. Există, totuși, un amănunt care le este comun tuturor: aceste opere de artă cu destinatar precis reprezentau, dincolo de orice reținere sau cedare de ordin moral, o sursă de câștig reală și foarte consistentă. Din acest punct de vedere, există interpretarea conform căreia această *vasalitate* artistică liber consimțită ar fi fost prețul plătit pentru un *mecenat sui generis* din partea puterii⁵.

Studiu de caz: revista *Arta*

Unul dintre reperele introspecției mele este revista *Arta*, o revistă cu un statut destul de aparte în epoca în care Ceaușescu vine la putere. Evident, în primii ani ai apariției sale, acest periodic al Uniunii Artiștilor Plastici⁶ respectă fără excepție linia ideologică a partidului unic.

⁵ O astfel de lucrare - în special pictura și sculptura - dedicată lui Nicolae Ceaușescu și achiziționată de stat îi putea aduce autorului între 50 și 60 de mii de lei, ceea ce echivala, în medie, cu un salariu pe timp de doi ani.

⁶ UAP este înființată pe 20 octombrie 1950, având în sculptorul Boris Caragea un președinte care, teoretic, conducea destinele celor 8 filiale din țară și a celor aproximativ 600 de membri inițiali. Revista Uniunii apare în anul 1954,

Treptat, tipul său de discurs se individualizează, pînă la a ajunge una dintre revistele cele mai nonconformiste din peisajul cultural al anilor '60-'70. Avînd "avantajele" unei reviste de artă, *Arta* va reuși, pînă în ultimi ani ai lui Ceaușescu, un slalom foarte interesant printre presiunile ideologice proprii sistemului și libertățile unei reviste de cultură.

Am reținut aici un detaliu pe care-l găsesc important în sine, legat de modalitatea în care chipul și numele Conducătorului se inserează și se singularizează, treptat, într-o astfel de revistă. Acest studiu de caz mi se pare cu atât mai interesant cu cît el descrie un proces care a fost aplicat similar în mai multe cazuri. De fapt, *luarea în posesie* de către Ceaușescu a unui astfel de spațiu (a unei astfel de *insule* în oceanul dogmatic, cum este revista în cauză) a cunoscut patru etape:

i) prima etapă, una foarte modestă dacă o analizăm din perspectiva a ceea ce va urma, se rezumă la simpla menționare a Conducătorului, cu un corolar important al său, și anume *citarea* acestuia: în cazul nostru, această primă etapă se consumă în prima parte a anului 1966, deci cu o anumită întârziere după intrarea lui Nicolae Ceaușescu în prim-planul cîmpului politic⁷.

ii) a doua etapă, de mijloc, este, ca să respectăm terminologia epocii *calitativ superioară* față de cea precedentă și, în tot cazul, ne pregătește pentru etapa supremă, cea a întîlnirii inseparabile dintre chipul Conducătorului și opera de artă plastică; această etapă de mijloc este cea care ne aduce *imaginea* propriu-zisă a Conducătorului, sub forma unor fotografii, cu o succesiune destul de lentă și aparent aleatorie în cuprinsul revistei. Am analizat aceste prime apariții și cred că și ordinea lor poartă un mesaj propriu, foarte interesant pentru scopul introspecției noastre; aparițiile sînt atât de rare (lucru explicabil

ca periodic bilunar sub titlul "Arta Plastică", avînd ca redactor șef pe graficianul Jules Perahim. În anii '60, revista devine lunară, și modifică titlul din "Arta plastică" în "Arta" (1969), vreme de un deceniu alături de titlu figurînd și indicativul anului curent de apariție (de ex. "Arta '74" ș.a.m.d.).

⁷ v. "Arta plastică", XIII, nr. 2, 1966, p. 3

pentru atmosfera de relativ liberalism a acelor ani) încît putem proceda la o analiză detaliată a succesiunii lor:

a) prima fotografie este o fotografie "clasică" de grup, prezentîndu-l pe Nicolae Ceaușescu și alți tovarși din elita partidului, pe 8 mai 1967 (zi aniversară a PCR) la deschiderea unei expoziții⁸ (expoziție care, *nota bene*, nu privește istoria partidului!);

b) aproape un an mai tîrziu, Ceaușescu va compensa această îndelungată absență printr-o prezență dublă în același număr de revistă, ambele imagini fiind legate de un eveniment important din viața UAP ce are loc între 17-19 aprilie 1968⁹.

c) a treia apariție urmează după oase luni, de această dată într-o postură foarte importantă, din punct de vedere simbolic, a Conducătorului: într-o (iarăși) fotografie de grup, Nicolae Ceaușescu decernează unui artist plastic o diplomă și o medalie¹⁰.

d) din nou o fotografie de grup, de această dată foarte oficială, și pentru cea de-a patra apariție: o fotografie mare din sala Congresului al X-lea al PCR, în momentul în care Conducătorul își prezintă Raportul¹¹.

⁸ este vorba de vernisajul expoziției de la Muzeul de Artă al RSR "Războiul pentru independență - 1877" - v. "Arta plastică", XIV, nr. 5, 1967, coperta a II-a

⁹ în primul rînd, o imagine din ultima zi a Conferinței, cu Nicolae Ceaușescu aflat la tribună, apoi o fotografie de grup de la vizitarea Expoziției retrospective organizate de UAP la sala Dalles din București - v. "Arta plastică", XV, nr. 4, 1968, coperta a II-a respectiv p. 6

¹⁰ ceremonie consumată pe 1 noiembrie 1968 - v. "Arta plastică", XV, nr. 10, 1968, p. 5

¹¹ v. "Arta", XVI, nr. 8, 1969, p. 6-7. Un amănunt la fel de important și de sugestiv pentru atmosfera acestor ani: numărul din iunie 1969 al revistei prezenta opiniile cîtorva pictori despre viitorul Congres X al partidului; chiar dacă toți elogiază apropiatul eveniment, din cei 11 artiști intervievați (inclusiv nume precum cel al decanului de vîrstă Ion Irimescu sau mai tinerii Ion Bitzan și Traian Bradean, care vor produce, fiecare, opere *dedicate*), nici unul nu menționează numele Conducătorului - v. "Arta", XVI, nr. 6, 1969, p. 2-3

e) cea de-a cincea apariție este și ea, în felul ei, măgulitoare pentru breasla artiștilor: o fotografie de grup, din 10 februarie 1971, din sala Palatului Consiliului de Stat, în timpul unei consfătuiri de lucru a secretarului general (care se află la tribună) cu "oamenii de artă și cultură"¹².

f) în spiritul aceleiași tradiții este și cea de-a șasea apariție, din mai 1971, prilejuită de această dată de o aniversare a partidului: tot o fotografie de grup, tot o fotografie de la vernisajul unei expoziții¹³.

g) la rîndu-i, cea de-a șaptea apariție marchează, în felul ei, trecerea către alt gen de prezență a Conducătorului: de la o prezență *singulară* la o prezență *bicefală* - pe 8 mai 1972 se inaugurează Muzeul de Istorie al RSR, fotografia de grup îl surprinde pe Nicolae Ceaușescu în timpul momentului ritual al tăierii panglicii inaugurale¹⁴; dar, în plan secund, este vizibilă pentru prima dată, amestecată printre ceilalți invitați de prim rang din partea partidului, și Elena Ceaușescu - o apariție ce se va dovedi premonitorie pentru iconografia următorului deceniu.

h) în fine, ultima dintre prezențele foto analizate datează din același an 1972 și elementul său de noutate constă, în opinia mea, în înfățișarea Conducătorului: într-un clișeu surprins la Conferința Națională a Partidului din 19-21 iulie 1972, Nicolae Ceaușescu ne este înfățișat salutînd publicul, răspunzînd aplauzelor venite din sală¹⁵; o manieră de reprezentare care, se va vedea, va face o lungă carieră.

După analiza acestor prime opt apariții ale Conducătorului în revista pe care ne-am ales-o ca studiu de caz se impun cîteva precizări:

¹² v. "Arta", XVIII, nr. 2, 1971, p. 4; fotografia este însoțită și de un citat

¹³ vernisajul Expoziției de artă plastică dedicată aniversării a 50 de ani de la crearea PCR, sub titlul *colectiv* "Vizita conducătorilor de partid și de stat" - v. "Arta", XVIII, nr. 4-5, 1971, p. 8

¹⁴ v. "Arta", XIX, nr. 6, 1972, p. 1

¹⁵ "Arta", XIX, nr. 7, 1972, p. 8

În primul rînd, se observă clar, în opinia mea, o evoluție de la *participantul* din primul cli^oeu (vezi a) la cel care, în ultima imagine, *dirijează* evenimentul ^oi receptează aplauzele; la fel, o evoluție de la fotografiile de grup (cum sînt, fără excepție, primele ^oapte imagini) la cea singular-individualizantă din cea de-a opta¹⁶; în fine, detaliul menționat al apariției celui alt pol de putere, reprezentat de Elena Ceau^oescu, ceea ce înseamnă, în fond, un nou statut pentru familia Ceau^oescu, transformarea ei ireversibilă într-o entitate politică suficientă sie^oi - sau altfel spus, în consonanță cu tema noastră, *autarhic-insulară*.

iii) o etapă intermediară apare în anul 1973, o etapă cu atît mai interesantă cu cît ea îmbină, într-un fel, fotografia de presă cu ceea ce numim *fotomontaj*, a^oadar un produs cvasi-artistic mai nimerit pentru o revistă specializată precum cea pe care o avem în atenție: este vorba despre cîteva fotomontaje care suprapun imaginea Conducătorului peste reproducerea foto a unor pagini întii din ziarul "Scînteia". Acest gen de ilustrație "artistică" suportă mai multe tipuri de lectură: avem, în primul rînd, fotografia personajului Ceau^oescu ca atare, numai că ea este dublată (^oi completată) de un citat din propriile sale cuvîntări ținute cu diverse ocazii ^oi, mai ales, de titlurile de primă pagină ale ziarului central de partid, titluri care de regulă vorbesc despre succese repurtate pe diversele *fronturi* ale construcției

¹⁶ prima fotografie a lui Nicolae Ceau^oescu singur, pe una dintre copertele revistei, apare în "Arta", XXI, nr. 1, 1974, coperta a II-a (în postura de pre^oedinte, cu e^oarfa tricoloră pe piept ^oi cu mîna dreaptă pe Constituția din fața lui); în fine, prima apariție pe prima copertă datează din primul număr din 1975 (prim număr care, treptat, va sfîr^oi prin a fi dedicat în mare parte familiei conducătoare, datorită aniversării zilelor lor de na^otere), o fotografie cu un Conducător în ipostaza pre^oedintelui, cu e^oarfa tricoloră pe piept, cu sceptru, Constituția ^oi stiloul cu care tocmai a semnat juramîntul în fața sa, pe pupitru - v. "Arta", XXII, nr. 1, 1975, coperta I-a (de fapt, o fotografie care datează nu din martie 1974 - de la alegerea lui Ceau^oescu drept pre^oedinte, ci din 17 martie 1975, de la prima sa *realegere* de către Marea Adunare Națională).

socialismului și comunismului *à la roumain*¹⁷. Aadar, între *chipul* său, *cuvintele* sale și *succesele* poporului român (reușite certificate de anunțarea lor în ziarul partidului, principalul purtător de cuvânt în stat) se stabilește o relație de intercondiționare perfectă, nici unul dintre cele trei elemente neputând exista fără celelalte. Acest mod de ilustrare conduce, în opinia mea, la perceperea treptată a efigiei Conducătorului ca element obligatoriu al discursului mediatic dedicat *marilor* victorii sau reușite în planul societății în genere. Pus alături de aceste titluri din ziarul de partid, Conducătorul mai face un pas important către autorevendicarea sa ca reper vizual esențial al societății românești.

iv) ajungem astfel la ultima, cea mai spectaculoasă și de durată etapă din prezența "artistică" a lui Nicolae Ceaușescu: operele de artă plastică propriu-zise care îl au drept model și destinatar, materializare directă a ceea ce numeam *videologia* cazului *artistic* Ceaușescu. Prima producția artistică care îl reprezintă apare în *Arta* în februarie 1974, și nu oricum ci direct pe coperta aceluși număr¹⁸. Acest episod semnifică o întîietate normală în planul familiei conducătoare, pentru că prima operă de artă dedicată Elenei Ceaușescu apare cîteva luni mai tîrziu, sub forma unei sculpturi datorate, e drept, unui artist de renume¹⁹.

Această operă de artă a avut apariții cu totul sporadice, semn că renumele autorului ei nu a cîntărit aproape deloc; altele, mai cu seamă tablouri, vor fi reproduse cu o obstinție remarcabilă, indiferent de anonimatul relativ în care trăiau autorii lor. Ipoteza sub care punem

¹⁷ v. astfel de fotomontaje în "Arta", XX, nr. 1, 1973, p. 10 sau în nr. 8, 1973, p. 1-3

¹⁸ tabloul lui Cornel Brudașcu *Vizita de lucru*, ulei - v. "Arta", XXI, nr. 2, 1974, coperta I.

¹⁹ sculptura lui Oscar Han, *Academician doctor inginer Elena Ceaușescu*, ghips - v. "Arta", XXI, nr. 9, 1974, p. 15; Nicolae Ceaușescu o devansează în mod clar pe soția sa și în această privință: portretul său în marmură semnat de Ion Jalea apare înaintea celui dedicat Elenei de către Oscar Han.

aceste rînduri este aceea că Elena Ceau°escu (despre ale cărei relații cu propria imagine nu-mi propun să vorbesc aici) va ajunge să aibă propriile sale preferințe care țineau mai puțin de numele artistului și mai mult de efectul estetic al picturii sale - grijă care este, în fond, manifestarea unei forme de feminitate. Nu avem motive să credem că, prin pictură, Elena înțelegea și altceva decît un substitut al fotografiei; în ceea ce-l privește, nici Nicolae Ceau°escu nu putea fi foarte diferit din acest punct de vedere.

Oricum, tabloul semnat de Bruda°cu ce deschide seria lungă a reprezentărilor picturale ale Conducătorului prezintă o rețetă standard; ceea ce mi se pare notabil în legătură cu acest model este faptul că *vizita de lucru* reprezintă și ea, printre altele, un fel de luare în posesie a unui spațiu public - cu alte cuvinte, spațiul puterii se extinde oriunde Conducătorul ajunge. În primul rînd, un element important al tabloului este a°adar titlul său, edificator pentru una dintre reprezentările de mare importanță a Conducătorului: aceea de vizitator consecvent al locurilor în care poporul trăiește și muncește. De această dată, Nicolae Ceau°escu este, putem bănui, într-o uzină, sugerată aproximativ prin fondul alb-albastru al tabloului; artistul îl vede în timp ce întinde mîna dreaptă unuia dintre muncitorii din fata sa, în timp ce cu stînga îl ține prietenește/părintește de braț. Ceau°escu este îmbrăcat în costumația sa standard: costum de culoare închisă, cămașă albă și cravată; expresia fetei sale este una decontractată, el zîmbește ca la întîlnirea cu niște persoane dragi - din acest punct de vedere, mesajul ideologic al tabloului (relația Conducător - clasă muncitoare) este foarte corect din punct de vedere politic. La fel de corectă este și comportarea personajelor secundare din acest tablou: în spatele muncitorului pe care Ceau°escu tocmai îl salută se mai află alți doi, care - ni se sugerează - aplaudă (acest lucru este foarte vizibil la unul dintre ei).

Acest prim tablou *cu și despre* Nicolae Ceau°escu are o istorie aparte, ce merită amintită. Evident că, datorită valorii sale retorice

considerabile, reproducerile sale nu vor întârzia să apară în anii care vor urma, cu diferite prilejuri²⁰. Mă voi opri acum asupra uneia dintre aceste ocazii, cea din anul 1976: tabloul este reprodus acum într-un număr al revistei *Arta*, ultima dintr-o suită de lucrări de artă puse sub genericul "Epopoea națională". Interesant este că primul tablou din această epopee *ad-hoc* este unul clasic, legat de un episod legendar din formarea principatelor românești, în zorii Evului Mediu: tabloul clasic al lui Nicolae Grigorescu, *Dragoș omorînd zimbrii*. Cu alte cuvinte, legătura directă sugerată, *filiația* dintre episodul întemeierii unuia dintre statele românești medievale și acest episod al întîlnirii dintre Conducătorul Ceaușescu și proletariatul anilor 1980 ne conduce la ideea că această înșiruire de tablouri cuprinde în sine, sintetizată, toată istoria românilor, o istorie rotundă, integrală, *deplină*, o istorie cu *happy end* politic în care un Ceaușescu în vizită de lucru pe o platformă industrială este, în mod necesar, (și) urmașul direct al întemeietorului Dragoș; altfel spus, ne aflăm, prin acest tablou, în punctul terminus al unei istorii care a decurs firesc (și oarecum previzibil, s-ar zice) spre statul și Conducătorul de astăzi.

Precizări metodologice

Structura celor 140 de lucrări de artă inventariate pentru analiza noastră este înfățișată în tabelul nr.1; după cum se poate constata, lucrările de pictură și grafică dețin marea majoritate, urmate la o distanță considerabilă de cele de sculptură, tapiserie și fotomontaj. În privința personajului reprezentat, după cum mi se pare normal, lucrările de artă plastică care-l înfățișează pe Nicolae Ceaușescu dețin și ele supremația, urmat de cele care pun alături pe Conducător și pe soția sa - un gen de reprezentare care capătă volum îndeosebi în

²⁰ v. "Arta", XXIII, nr. 2-3, 1976, p. 16; vezi, de asemenea, prezența sa în numărul revistei din ianuarie 1983, număr dedicat, prin definiție, aniversării Conducătorului - *ibid.*, XXX, nr. 1, 1983, p. 3 °.a.

ultimul deceniu al regimului; numărul lucrărilor dedicate în exclusivitate Elenei Ceaușescu este mai mic, dar semnificativ, cu atât mai mult cu cât există artiști care-și vor găsi o specializare aproape numai în astfel de lucrări. În fine, am dedicat ultima coloană unei categorii mai aparte de reprezentări, categorie care mi se pare foarte interesantă din perspectiva strategiei prin care Conducătorul poate fi “construit” din punct de vedere al reprezentărilor artistice; această categorie, care ne propune un Conducător *sugerat* (printr-o pancardă la un marș pentru pace, de exemplu) merită o analiză aparte.

Tabel 1: Lucrări de artă inventariate

Total lucrări	Pictură & grafică	Sculptură	Tapiserie	Montaj foto	EI	Ei	Ea	EI <i>sugerat</i>	Ea <i>sugerată</i>
140	105	22	12	1	81	35	16	7	1

Desigur că datele statistice prezentate în graficul de mai sus sînt reprezentative numai pentru cele 140 lucrări inventariate de mine în scopul acestei analize; ele nu au, bineînțeles, o valoare globală, valabilă pentru *toate* lucrările de artă plastică dedicate vreodată Conducătorului și familiei sale. Cu toate acestea, opinia mea este că la o astfel de analiză de ansamblu, chiar dacă procentul poate fi altul, ierarhia formelor de reprezentare va fi aceeași cu cea expusă aici.

Reprezentările artistice ale Conducătorului

Trecînd în revistă operele de artă inventariate, am găsit un număr de 11 reprezentări predilecteale personajului central (v. tabel nr. 2; mă voi ocupa aici doar de prima dintre acestea); astfel, ipostazele artistice sub care ne este prezentat Nicolae Ceaușescu sînt, în linii mari: 1) președinte; 2) ctitor; 3) “părinte”; 4) revoluționar; 5) simbol al unei evoluții istorice inexorabile; 6) “om al păcii”; 7) tovarăș; 8) “fiu”; 9) lider al PCR; 10) comandant suprem; 11) “om de familie”.

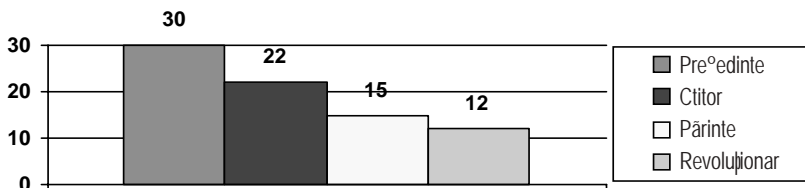
Este de la sine înțeles că aceste reprezentări nu sînt, în economia discursului artistic, perfect autonome, ele nu există neapărat independent una de alta. Există lucrări de artă, în special tablouri, care cuprind într-o singură operă două sau mai multe astfel de reprezentări - *pre°edinte* și *tovară°*, *revoluționar* și *fiu*, *părinte* și *om de familie*; pentru o relativă sistematizare, am încercat să respect, pe cît posibil, această ambivalență a reprezentărilor, astfel încît am reșinut, pentru fiecare lucrare, una sau mai multe dintre reprezentările care mi s-au părut a fi principale, chiar cu riscul ca această întreprindere să conșină și o doză inerentă de subiectivitate.

Tabel 2: Reprezentări / număr de apariții

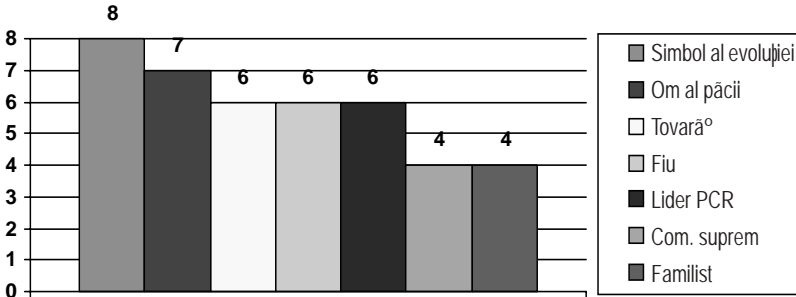
Pre°edinte	Ctitor	Părinte	Revoluționar	Simbol ...	Om al păcii	Tovară°	Fiu	Lider PCR	Com. suprem
30	22	15	12	8	7	6	6	6	4

În funcție de frecvența apariției lor, cred că putem împărși aceste reprezentări în două categorii: în analiza mea, reprezentările Conducătorului care se repetă cu o frecvență aproape periodică le voi numi *reprezentări principale* (primele patru din cele amintite mai sus), în timp ce restul alcătuiesc ceea ce numesc aici *reprezentări secundare*. Graficele 1 și 2 expun, în cheie numerică, această diferență între reprezentările predilecte și cele cu un anumit grad de specificitate.

Grafic 1: Reprezentări artistice *principale* ale Conducătorului



Grafic 2: Reprezentări artistice *secundare* ale Conducătorului



Reprezentări artistice principale: pre°edintele

Nicolae Ceau°escu, cel din pînze, tapiserii, peliculă foto sau din ghips, este, cel mai adesea, *Pre°edintele* României. Am în vedere, pentru început, *tablourile* omagiale - cele mai numeroase, de altfel, forme de *reverență* artistică în fața Conducătorului. Pentru un personaj politic care, înainte de toate, este liderul incontestabil al partidului unic care guvernează societatea, această reprezentare, mai precis preferința neascunsă care există pentru periodică ei reetalară, mi se pare surprinzătoare (chiar dacă, vom vedea, arti°tii intuiesc strategii prin care cele două funcții vor fi sugerate laolaltă). Pe de altă parte, motivul pentru care ipostaza de *pre°edinte* este preferată celei de *secretar general* al partidului mi se pare, totu°i, clară: în timp ce liderul de partid enunță, implicit, caracterul *partinic* al ipostazei sale, ca °i prezumția de selectivitate din masa populației pe care o presupune calitatea de membru de partid, *pre°edintele*, în schimb, este o notiune aflată mai aproape de cea de Conducător veritabil al unei țări întregi, al unui popor în totalitatea lui, membri sau nemembri de partid. Din acest motiv, deseori reprezentarea ca *pre°edinte* se confundă cu cea

de *Om de stat*²¹, în acest ultim caz lipsind semnele de recunoaștere rituale ale funcției prezidențiale. Este o altă mică stratagemă aici din partea artistului, pentru că, din acest punct de vedere, ipostaza de *președinte* ajunge să pară a fi, în comparație cu cea de *lider de partid*, aproape una *apolitică*. Problema care se pune, din punctul de vedere al simbolurilor instrumentate, este că acest *președinte* are, printre accesoriile sale constante, un sceptru, ceea ce trimite, deseori, imaginea către reprezentarea unui *Imperator sui generis*.

Există, în acest gen de reprezentări, câteva constante evidente: în primul rând, Conducătorul *președinte - om de stat* face, prin aparițiile sale, un *retour* permanent - explicit sau sugerat - către momentul și locul *nașterii* sale - evenimentul din martie 1974, din localul Marii Adunări Naționale -, aducându-și în sprijin accesoriile ceremoniei de atunci: în principal sceptrul, eșarfa tricoloră de pe piept și, deseori, Constituția pe care *președintele* depune jurământul. Apoi, deseori Conducătorul - așa cum îl văd diferiții artiști - păstrează detaliile fizionomice ale vârstei aceluși moment, cu o oarecare marjă de siguranță care, cel mai adesea, este în favoarea sa: în 1974, Nicolae Ceaușescu avea 56 de ani, dar de regulă, în tablouri el pare încă mai tânăr. Alteori, Conducătorul nu poartă însemnele puterii, dar statutul său reiese cu ușurință din alte detalii ale decorului, fie însemne ale Republicii, fie reacția celor cu care vine în contact. În rest, rămâne artiștilor să dea propria tușă de originalitate acestei reprezentări atât de agreate: în principal, decorul este cel care diferă de la caz la caz

²¹ v., de exemplu, tabloul ilustrativ al lui Gheorghe Ioniță, *Omăgiu* - un ulei în care, pe fundal de steaguri roșii și tricolore, Nicolae Ceaușescu - om de stat, grizonat, în costumul negru obișnuit pentru aceste reprezentări, salută cu mîna dreaptă, întors către umărul drept; asupra prezenței unei mulțimi de bărbați, femei și copii purtătoare de pancarde, în josul tabloului, voi mai reveni - v. "Arta", XXXIV, nr. 7, 1987, p. 1 sau *O viață de erou pentru partid, popor și țară - Album omăgial de artă plastică contemporană românească*, București, Ed. Meridiane, 1988, il 58

(de la cel ultrarealist la cele metaforic-onirice), stabilind diferențele între aceste imagini al căror mesaj ar fi, în fond, îndeajuns de stereotip.

Trebuie spus că, inclusiv din motivul amintit mai sus, există artiști care-și exprimă cu claritate preferința pentru acest gen de reprezentare. Unii dintre ei - precum pictorul pe care-l voi aminti în continuare - i-au dedicat lucrări în serie, iar unele dintre ele vor deveni nu numai emblematice, ci adevărate puncte de reper în istoria genului. Dar tabloul poate cel mai cunoscut pe această temă - și totodată cel mai des reprodus dintre cele ale autorului - este cel din anul 1985, intitulat *Salutul președintelui către țară*²². Tabloul este notabil din mai multe puncte de vedere, drept care pe parcursul analizei noastre vom mai reveni la el. Pe un fond azuriu, ne sînt înfățișați Nicolae și Elena Ceaușescu; chiar dacă, de această dată, Nicolae Ceaușescu nu are asupra sa însemnele puterii prezidențiale, tipul de reprezentare este confirmat de preponderența unor detalii aflate în planul secund: de exemplu, în spatele lor, cadrul este traversat de două steaguri, cel tricolor fiind mai vizibil decît cel roșu. Cele două personaje, excesiv de zîmbitoare, poartă o costumajie cu care ne vom familiariza repede: Nicolae, costumul albastru închis, cravată și cămașă albă, iar Elena un *deux pieces* alb-crem; Nicolae este grizonat, dar fața pare relativ tînără. E surprins cu mîna dreaptă ridicată sus, cu palma desfăcută, ca și cum ar saluta sau ar răspunde ovațiilor unui public. Elena, aflată cu o jumătate de pas în spatele lui (!), are un păr nefiresc de castaniu și o coafură aparte (nu este obișnuitul ei *coc* din ultimii ani); în plus, are un buchet mare de flori în mîna stîngă, ca simbol, probabil, al feminității sale.

²² Eugen Palade, *Salutul președintelui către țară*, ulei, în "Arta", XXXIII, nr. 5, 1986, p. 1 (reproducere alb-negru); pentru o reproducere color, v. "Arta", XXXV, nr. 1, 1988, p. 8 (de această dată reprodus fără titlu) sau albumul *O viață de erou...*, il. 78. De menționat că, în această ultimă reproducere, tabloul apare sub titlul *Omagiu*, un titlu în același timp mai convenabil și mai cuprinzător - dacă ținem seamă de faptul că în imagine președintele nu este singur, ci alături de soție.

Reprezentarea în manieră *Imperator* prin excelență a personajului o reușește Vasile Pop Negrețeanu într-unul dintre tablourile sale din anii '80²³: un Nicolae Ceaușescu privind spre stînga lui, în costum deschis la culoare - cravată - cămașă albă, cu eșarfa tricoloră peste piept, cu sceptorul în mîna dreaptă și cu palma stîngă deschisă, ca și cum ar arăta ceva la nivelul solului. În intenția autorului, probabil, se află mai multe metafore decît eu pot descifra aici: Conducătorul este proiectat pe fundalul unui arc de poartă, arc care are deasupra sa o fereastră (?) cu stemele partidului și ale republicii. În spatele personajului, în cîmpul imaginii, cîteva siluete de construcții și, printre alte alegorii, o tînără care cîntă la flaut reproduc, *in nuce*, complexitatea trăirii în Republica Socialistă România.

Mi se pare că acest gen de reprezentare presupune, mai puțin decît orice, originalitate. Tablourile în suită pe aceeași temă pot fi individualizate foarte greu, și atunci numai prin deosebiri de tușe ale artistului respectiv. Suprema victorie a Conducătorului-model este că el rămîne același, rămîne unic indiferent de cel care îl vede. Este drept că el uneori poate fi mai serios (ca la Pop Negrețeanu, seriozitate cerută de solemnitatea ocaziei), alteori mai desprins de morgă - precum în portretul lui Mircea Ciacîru, în care un președinte cu eșarfa peste piept, zîmbitor, cu mîna dreaptă ridicată, este proiectat pe fundalul unui tricolor revărsat în plan secund, în timp ce în față, pe birou, are Constituția sau textul jurămîntului pe care tocmai, bănuim, l-a rostit²⁴.

²³ Vasile Pop Negrețeanu, *Omagiu*, ulei, în "Arta", XXXV, nr. 1, 1988, p. 13 - de fapt, sînt două tablouri identice din punct de vedere al compoziției cu acest titlu (și care apar împreună, unul lîngă altul), unul dedicat lui Nicolae și celalalt Elenei Ceaușescu

²⁴ Mircea Ciacîru, *Portret- Tovarășul Nicolae Ceaușescu*, ulei, "Arta", XXVIII, nr. 9-10, 1980, p. 77; un detaliu interesant în legătură cu acest tablou trebuie menționat obligatoriu: el a fost expus, pentru prima dată, la Expoziția jubiliară "Petrodava 2000" (!) care a avut loc, în vara lui 1980, la Piatra Neamț.

Un tablou aparte este și cel dedicat președintelui de Constantin Piliuță în deceniul șaptesc, unul dintre cele mai interesante și mai *pline* - din punct de vedere retoric - dintre cele care se pot imagina²⁵; *cariera* acestui tablou a fost glorioasă - poate mai mult decât ar fi dorit însuși artistul. În esență, este același *rappel* către anul 1974, dar dintr-o perspectivă istorică la propriu: este aceeași scenă a jurământului, Președintele (costum negru - cravată - cămașă albă) se află la tribună, cu un sceptru în dreapta și cu mâna stângă pe Constituție. La deocamdată deoparte personajele istorice care apar în planul secund al tabloului (șase figuri de eroi ai istoriei naționale); ce mă interesează deocamdată este faptul că la o a doua lectură, dincolo de o precizie a liniei caracteristică artistului, apare în tablou o oarecare contradicție în *termenii* simbolurilor - nu este vorba despre florile albe și violet care apar *plantate* la baza tribunei prezidențiale, ci de însemnele dispuse în tablou: dacă eșarfa tricoloră de pe piept trimite automat la ideea de președinte, în schimb emblema care apare încrustată pe tribună este cea a partidului comunist; chiar illogic - sau cel puțin așezat mi se pare mie -, acest melanj de simboluri restabilește echilibrul politic al tabloului: președintele republicii și liderul de partid sînt una și aceeași persoană și ea reușește să cumuleze detaliile globale ale celor două funcții pe care le încarnează.

Motivul porții sau al ferestrei arcuite, cu încărcătura sa retorică, li se pare fericit aleasă și altor artiști: este cazul lui Ion Octavian Penda, al cărui zvelt Nicolae Ceaușescu este încadrat în același detaliu artistic; cu eșarfa tricoloră la piept, particularitatea reprezentării din acest tablou constă în sceptrul strîns cu amîndouă mîinile²⁶. Într-un alt caz, Conducătorul - în costum *bleu foncé*, cu cravată și cămașă albă,

²⁵ Tabloul, mai precis denumirea sa, cunoaște o evoluție care poartă mesajul său: în 1977, la prima apariție, titlul tabloului era de *Omagiu* - v. "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, coperta a II-a; în deceniul următor, el se va numi, mult mai inspirat, *Eroii neamului* - v. "Arta", XXXIV, nr. 8, 1987, p. 5

²⁶ Ion Octavian Penda, *Portret*, "Arta", XXXI, nr. 1, 1984, p. 2



Cornel Brudașcu, *Omagiu*

plus e°arfa tricoloră de rigoare peste piept - este proiectat pe un fond azuriu străbătut de o lavă galben-verzuie ce leagă pământul de cer, într-o atmosferă onirică foarte specifică artistului în cauză²⁷. Conducătorul de aici, redat fidel și măgulitor totodată - frunte înaltă, perciuni tunși la nivelul lobului urechii, ochii foarte vii (ochii formează cel mai clar detaliu al tabloului), fața plină a unui bărbat în jur de 45 de ani - privește către o țință neprecizată, undeva în colțul din dreapta sus a imaginii. Altă dată, pre°edintele apare pe un fond roșu, cu

un imens steag tricolor deasupra; în costum închis - cravată - cămașă albă, cu e°arfă peste piept și sceptru în mîna dreaptă flexată, Ceaușescu din acest moment este unul mai matur - maturitate tradusă printr-o morgă mai accentuată și, mai ales, printr-o grizonare vizibilă, semn că tabloul ne vorbește despre una dintre realegerile ca pre°edinte ale lui Nicolae Ceaușescu -, dar cu ochii la fel de vii²⁸. Același artist îl vede pe pre°edinte, în alt tablou, la fel de grizonat dar mai zîmbitor,

²⁷ Sabin Bălașu, *Omagiu*; o reproducere alb-negru apare în "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, p. 7, iar pentru o reproducere color v. *O viață de erou...*, 1988, il. 5

²⁸ Cornel Brudașcu, *Omagiu*, "Arta", XXVI, nr. 11-12, 1979, p. VI sau *O viață de erou...*, il. 15

detaliu din care putem trage concluzia că acest tip de reprezentare nu presupune, evident, o anumită mimică obligatorie²⁹.

Dacă în aceste din urmă tablouri fundalul pe care este proiectată imaginea Pre^oedintelui este eminentemente metaforic (porți arcuite, rîuri de lavă, pete de ro^u sau tablouri cu înainta^oi), în altele vom regăsi detalii mult mai concrete. *Pre^oedintele* lui Traian Brădeanu³⁰, de exemplu, foarte suplu ^oi tînăr, este unul mai mult sugerat decît explicit: fără e^oarfă sau sceptru, el poartă în mîini o foaie de hîrtie făcută sul³¹, ca un pergament cu o pecete vizibilă, iar întregul portret are, în planul secund, un peisaj de munte din care nu lipse^ote imaginea unui baraj. Un fundal foarte interesant, a cărui încărcătură retorică este dată tocmai de construirea metaforei cu ajutorul unor accesorii foarte... *terre à terre*, găsim într-un alt tablou al lui Eugen Palade³²: imaginea este întrutotul emblematică pentru autor: Nicolae ^oi Elena Ceau^oescu apar alături, el în uniforma pe care deja o cunoa^otem (costum închis - cravată - căma^oă albă), cu mîinile pe lîngă corp, iar ea într-o robă lungă de culoare ro^u-închis, cu mîinile împreunate în fașă; fiecare este individualizat într-un fel: el este mai grizonat decît ea, în timp ce ea este mai zîmbitoare decît el - chiar dacă ambii sînt bine dispu^oi. Ceea ce particularizează tabloul, în schimb, este tocmai fundalul ales de pictor; cei doi apar sugerași între două anotimpuri: la dreapta lui (stînga imaginii), este primăvară, sau cel puțin a^oa ne lasă să înșelegem tractorul care ară un pămînt foarte negru ^oi ramura înflorită de cais, în timp ce la stînga Elenei (dreapta imaginii), vedem holde de grîu ^oi un alt tractor, echipat cu treierătoare, care strînge

²⁹ Corneliu Bruda^ocu, *Tovară^oul Nicolae Ceaușescu*, "Arta", XXXI, nr. 8, 1984, p. 12 - tablou expus ^oi la Expoziția națională de artă plastică a tineretului, vara 1984

³⁰ Traian Bradean, *Portret - tovară^oul Nicolae Ceaușescu*, "Arta", XXXII, nr. 1, 1985, p. 1

³¹ aceea^oi foaie de hîrtie făcută sul, ca un pergament, are în mîini Nicolae Bălcescu cel din tabloul amintit al lui Constantin Piliușă

³² Eugen Palade, *Tovară^oul Nicolae Ceaușescu ^oi tovară^oa Elena Ceaușescu*, ulei, în *O viașă de erou...*, 1988, il. 34



Eugen Palade, *Tovarăul Nicolae Ceaușescu și tovarăa Elena Ceaușescu*

recolta toamnei. Cei doi, dispuși exact în mijlocul tabloului, apar astfel la granița dintre cele două anotimpuri care închid arcul naturii între fertilitatea pământului și bogăția recoltei³³.

Roba lungă și roșie a ei din tabloul lui Palade este, totuși, o excepție, pentru că, așa cum spuneam, și Elena are propria ei *uniformă*, alcătuită dintr-un *deux pieces* de culoare deschisă și, cel mai adesea, o eșarfă înodată la gât. Într-un alt tablou *prezidențial* cu un fundal roșu, Margareta Nemeș renunță la eșarfă și o vede pe Elena (foarte întinerită, cu un păr aten) purtând un lung șirag de perle armonizate cu cerceii din urechi, șirag care-i urmează fidel linia

³³ aceasta dispunere a anotimpurilor în jumătatea de tablou ce revine fiecăruia mai poate avea o cheie de lectură, destul de neplăcută pentru Elena Ceaușescu.

pieptului, sugerînd o feminitate *vizibilă*. Nicolae, tot aici, are silueta înaltă și poartă costumul obișnuit; părul său este înspicat, dar fața foarte tînără. Deasupra celor doi, mare, se vede stema RSR, iar în fața lor apare un imens buchet de flori multicolore, buchet care-i acoperă de la brîu în jos³⁴.

Atunci cînd este surprins în decorul biroului său, biroul însuși ne apare, foarte clar, ca un birou prezidențial (mai curînd prin lipsa accesoriilor *partinice*): masa este plină de dosare și de mape, dispuse într-o ordine perfectă, iar personajul, vizibil întinerit (în ciuda părului înspicat) și zîmbitor are în spatele său un raft cu cărți și, pe peretele din stînga, un tablou neidentificabil³⁵. În fine, locul de muncă al președintelui - altfel spus, biroul său³⁶ - se extinde oriunde acesta ajunge în drumurile sale prin țară. Ion Bitzan și Vladimir Aetran, de exemplu, îl văd pe președinte în mașina Aro care-l poartă într-o vizită de lucru: perechea (el în stînga, Elena în dreapta) apare în picioare, ridicată prin deschizătura din capotă, în timp ce, amîndoi, salută mulțimile dispuse de o parte și de alta a oșelei. Elena poartă *deux pieces*-ul ei crem obișnuit, iar Nicolae este în cealaltă *uniformă* a sa, costumul *de vizită de lucru* gri-cafeniu, cu helancă pe gît și oapcă³⁷.

³⁴ Margareta Nemeș, *Sărbătoare*, ulei - un tablou ale cărui reproduceri sînt numeroase, v. "Arta", XXXI, nr. 7, 1984, p. 3 (reproducere alb-negru) sau, pentru o reproducere color, în Mircea Deac, *Umanismul revoluționar în arta plastică românească* (album), București, Ed. Sport - Turism, 1984, p. 3 și albumul *O viață de erou...*, 1988, il. 71

³⁵ Cornel Brudăoșu, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu la masa de lucru*, ulei, în *O viață de erou...*, 1988, il. 69

³⁶ una dintre cele mai des întîlnite sintagme ale discursului retoric este "țara - cabinetul de lucru al președintelui"

³⁷ acest tablou ridică o serie de probleme, atît în privința paternității reale cît și a titlului sau real: mai întîi, el este expus la Expoziția "Partid, popor - o singură voință" din ianuarie 1983, dată la care apare sub semnăturile lui Ion Bitzan și Vladimir Aetran - v. "Arta", XXX, nr. 3, 1983, p. 3; sub aceleași semnături (pe care le cred cele reale), o variantă alb-negru a aceleiași imagini, apare și în albumul *O viață de erou...*, 1988, il. 39, de data aceasta sub titlul "Vizită de lucru"; în fine, numai sub semnătura lui Bitzan și fără nici un titlu apare în "Arta", XXXV, nr. 1, 1988, p. 7.



Ion Bitzan, Vladimir Aetran, *Omagiu*

Exemplele amintite mai sus sînt, cred, cîteva dintre cele mai importante reprezentări în pictură ale Conducătorului ca *președinte*. Există numeroase alte exemple, culese din alte genuri de reprezentare artistică. În privința *montajului fotografic*, cred că, cu siguranță, unul dintre cele mai reprezentative pentru ipostaza de *președinte - om de stat* este montajul semnat de Ion Bitzan și Vladimir Aetran, reprodus cel mai adesea sub titlul "Omagiu"³⁸. Acest montaj este compus din două planuri: în centru, perechea prezidențială (el, costum negru - cravată - cămașă albă; ea, *deux-pieces* alb) salutînd, amîndoi, cu

³⁸ Ion Bitzan și Vladimir Aetran, *Omagiu*, montaj fotografic, în opinia mea unul dintre cele mai puțin pretențioase (din perspectiva esteticului) reprezentări imaginabile. Lista expozițiilor omagiale la care acest montaj a fost expus este foarte lungă; în privința deselor reproduceri, v., pentru o reproducere color, "Arta", XXXIII, nr. 2, 1986, p. 1 sau volumul *O viață de erou...*, 1988, il. 4; pentru o reproducere alb-negru, v. "Arta", XXXVI, nr. 1, 1989, p. 6 sau *ibid.*, nr. 5, 1989, p. 4

mîna dreaptă (ca  i cum ar răspunde unor urale  i ova ii); fotografia lor este mărită, astfel  nc t tot ceea ce este în jurul lor pare mic: un grup de pionieri  i tineri în apropierea lor,  i c teva detalii (asupra cărora voi reveni) suger nd voca ia lui de *constructor*  ntr-o parte  i în alta. Foarte asemănător, din privința accesoriilor, cu acest montaj fotografic este  i opera de *grafică* a lui Ioan Cott:  n partea superioară a imaginii, chipul din fotografia oficială a președintelui (*i.e.* fotografia oficială prezentă în  coli  i alte institu ii sau în inventarul tuturor mar urilor  i demonstra iilor), înconjurat de lauri sau de o jerbă de flori; în exteriorul acestei abunden e florale, chipuri de oameni  i siluetele unor construcții; chipurile sînt preponderent tinere  i o bună parte dintre ace ti b ie i  i fete aplaud ³⁹.

Tapiseriile se numără printre lucrările de artă cele mai numeroase.  i fie că este vorba despre opere ale unor artiști anonimi sau de cele ale unor artiști recunoscu i, ele respectă acea i conveniența a reprezentărilor pe care am  nt lnit-o mai sus. Acela i Ceaușescu surprins în poza oficială  i atrage aten ia  i Cornелиei Ionescu, una dintre cele mai prolifiche autoare de tapiserii *politice*: avem aici un Ceaușescu imortalizat într-unul dintre gesturile sale caracteristice (salutul cu m na dreaptă ridicată, at t de prezent  i în picturi), pe fundalul compozit al unui amestec de flori, chipuri de copii  i oameni maturi dispu i într-un fel de turbion cromatic din care, în final, se deta eaz , cea mai clară, figura pre edintelui⁴⁰. Sau, la acea i autoare, una dintre cele mai interesante, în opinia mea, inova ii în privința încărcăturii retorice a imaginii: același Ceaușescu (chiar dacă mai z mbitor  i mai grizonat de această dată), în același costum / c ma a albă / cravată, același gest - salutul cu m na dreaptă ridicată -, în jurul său aproape aceeași mul ime de chipuri de copii, b rba i, femei

³⁹ Ioan Cott, *Omagiu*, tu ; pentru o reproducere a acestui desen (datat 1983), v. "Arta", XXXI, nr. 9, 1984, p. 2

⁴⁰ Cornelia Ionescu, *Omagiu*, tapiserie, în "Arta", XXXV, nr. 2, 1988, p. 3

și flori⁴¹, totul pe un fond dominat de un roșu cărămiziu; inovația, metaforică și plastică în egala măsură, constă în faptul că la baza imaginii, în josul bustului președintelui, apare redat cu claritate motivul brâncușian al Coloanei Infinitului⁴². Vom mai reține, în fine, două tapiserii ce-și împart, cu generozitate, imaginea aceluiași președinte aflat într-una dintre reprezentările sale cele mai comune: ca actor principal al unei vizite de lucru. În tapiseria Ilenei Balotă, Nicolae Ceaușescu este redat printre holde, în momentul în care o mulțime de țărani îl întâmpină cu pâine și sare; președintele tocmai dă mâna cu o țărăncă, aceasta din urmă pregătindu-se de a-i oferi, cu stînga, o floare. În spatele grupului de țărani, se întrevăd și cîțiva muncitori iar la baza tapiseriei avem multe flori și ciorchini de struguri, ca semn sugerat al bogăției și frumuseții toamnei românești⁴³. Tapiseria cu aceași temă a lui Gheorghe Spiridon, deși respectă motivele principale ale acestui gen de reprezentare, este, totuși, mai nuanțată: aici, președintele este alături de soția sa, care este surprinsă puțin mai în spatele personajului principal, la stînga lui; cei doi, zîmbitori ambii, sînt întâmpinați cu pâine și sare de un țăran, în timp ce, din spatele acestuia, vine spre oaspeți o țărăncă, cu o foarte vizibilă năframă pe cap,⁴⁴ ce aduce pe o tavă o butelcă cu vin sau țuică; pentru ca vizita de lucru să beneficieze de toți actorii săi rituali,

⁴¹ În viziunea Corneliu Drăgușin, chipul conducătorului pare inseparabil legat de elementul floral: vezi mai ales una dintre primele sale opere de acest gen, portretul său tapisat *Tovarășul Nicolae Ceaușescu*, în care un Conducător grizonat și foarte zîmbitor, redat de la bust în sus, în costumul care-i este o adevărată "uniformă" în reprezentările artistice, apare înconjurat din toate părțile de o mulțime de flori, ca sub o ninsoare de petale - în "Arta", XXVI, nr. 4, 1979, p. 1

⁴² *idem*, *Omagiu*, tapiserie, în *O viață de erou...*, 1988, il. 47

⁴³ Illeana Balotă, *Vizită de lucru*, tapiserie, în *O viață de erou...*, 1988, il. 41

⁴⁴ interesanta aceasta dispunere spațială a femeii în raport cu bărbatul, caracteristică mai curînd lumii rurale românești tradiționale decît tipului de raport egalitar propus de viziunea modernizatoare a comunismului, precum și prezența ei, perfect simetrică, la cele două perechi din imagine (conducătorii statului, respectiv țărani care le ies în cale)

Spiridon mai plasează o un grup masiv din ceea ce poporul numește, în intimitate, *aplaudaci*: în stînga vedem cinci bărbați o două femei, persoane din aparatul de partid sau din intelectualitatea rurală după costumație, iar în dreapta, un alt grup, de muncitori o țărani de această dată, al cărui rol comun, în această reprezentare, este acela de a-i aplauda pe actorii principali. În fine, imaginea este întregită de prezența, în planul îndepărtat al imaginii, a siluetelor unor schele sau macarale o a unor construcții tipice pentru sectorul industrial petrochimic⁴⁵. Aceste două tapiserii, ca o cele care le sînt asemănătoare sau chiar identice în privința personajelor, a rolurilor lor sau a dispunerii în spațiu, pot fi supuse mai multor tipuri de lectură a imaginii. În primul rînd, un detaliu de formă: costumul lui Nicolae Ceaușescu este un costum special pentru vizitele de lucru (bleu închis sau gri, cu cămașă sau cu helancă pe gît, uneori oapcă pe cap); în schimb - tapiseria lui Spiridon este un exemplu - atunci cînd îl însoțește pe Conducător, Elena Ceaușescu îi păstrează costumul său *deux pieces* pe care deja îl cunoaștem bine. De notat că acest gen de costumație propriu perechii conducătoare este împrumutat o de celelalte personaje ale imaginii: din grupul *urban* de oameni care aplaudă în tapiseria lui Spiridon, cei cinci bărbați poartă costume asemănătoare celui purtat de Ceaușescu, iar cele două femei, evident, apar în *deux pieces*. Lumea care animă acest gen de lucrări de artă este, am văzut, deplin reprezentativă pentru acea configurație a societății românești pe care programele politice ale partidului o-au fixat-o drept țintă: chiar dacă, uneori, se mai întîmplă ca aplaudacii țărani o muncitori să fie despărțiți, din punct de vedere pur spațial, de cei din *aparats* sau din intelectualitatea satului (precum în *Omagiu* tapisat de mai sus), totuși, simbolurile urbanității (costumul, schela, macaraua, muncitorul, combinatul petrochimic o.cl.) stau alături de cele ale ruralității (holda, țărani, năframa, ciorchinele de struguri o.cl.), se combină într-o imagine globalizatoare a unei țări care tinde

⁴⁵ Gheorghe Spiridon, *Omagiu*, tapiserie, în "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, p. 1

hotărît (conform programelor politice) spre ertegerea diferențelor dintre sat și oraș.

Același, în coordonatele principale, este preedintele Ceaușescu și în *sculpturile* care-i sînt dedicate. Din punct de vedere cantitativ cu mult depășite de picturi, sculpturile respectă și ele, vom vedea, aceleași motive și tehnici de retorică a imaginii, fac apel la stratageme asemănătoare de *complimentare* a modelului. Ca amănunt ce ține de *formă*, în cazul picturilor am văzut că una dintre constantele pînzelor dedicate Conducătorului era operația *plastică* de întinerire a acestuia (și a soției sale, după caz); în aceeași ordine de idei, în cazul sculpturilor este mai vizibil un alt truc, oarecum complementar: statura Conducătorului (și a soției sale) este, în mod intenționat, *reconstruită*; personajul *plastic* este mai înalt și mai zvelt decît cel real, operație care produce, adesea, rezultate stranii: există numeroase statuete reprezentîndu-i pe cei doi care aduc foarte mult, prin zveltețea lor ireală, cu niște păpuși. Acesta este și motivul pentru care aici voi numi acest procedeu de complimentare *complexul Barbie*.

Pe de altă parte, în ceea ce privește mediul artistic în sine, breasla sculptorilor, ca și celelalte *ordine* artistice, formează o lume pestriță, în care artiștii consacrați apar adesea alături de artiști amatori. Oricum, printre toți aceștia, cred că artistul cel mai valoros din a cărui daltă au ieșit trăsăturile Conducătorului este Ion Jalea, autor al cîtorva portrete pe care, aparent, le pot include în analiza mea abia la limită. În fond, portretele lui Jalea nu excelează prin valențe metaforice sau retorice deosebite; artistul dorește, mai curînd, să ofere pur și simplu cîteva imagini artistice de mare fidelitate - ceea ce și reușește cu brio. În primul dintre aceste portrete în bronz⁴⁶, una dintre primele și cele mai importante opere dedicate Conducătorului în anii '70, vedem reprezentarea corectă și foarte conformistă a chipului unui lider de partid și de stat și nimic mai mult, o poză de a cărei sobrietate

⁴⁶ Ion Jalea, *Tovarășul Nicolae Ceaușescu*, bronz, v. "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, coperta I.

mărturisește pînă și gulerul cămășii care apare, redat aproape fotografic, imediat sub bărbia personajului. În schimb, cel de-al doilea portret pe care l-am ales pare a transmite o mai mare libertate de exprimare artistică, există parcă un început de metaforă pe care artistul și-o reprimă la timp: chipul lui Ceaușescu, fidel redat și cu un zîmbet schișat în partea inferioară a feței, se sprijină pe un gît puternic, nervos, încordat parcă⁴⁷. Datorită acestui detaliu, foarte important în economia portretului, imaginea transmite sentimentul nedeslușit al unui tumult fără cuvinte, o frământare ținută sub control de o forță redutabilă; este, evident, în mult mai mare măsură meritul artistului decît al modelului.

Concomitent cu primele încercări ale lui Jalea, un alt artist de calibru și un mare maestru al daltei se apleca asupra aceluiași model, cu experiența celor citorva decenii de activitate artistică neîntreruptă: Ion Irimescu. Ca și în cazul precedent, președintele în bronz datorat lui Irimescu respectă toate canoanele unei imagini *corecte*: un bust impozant, un adevărat *piept de Conducător*, în a cărei parte stîngă apare redată și una dintre medaliile pe care Nicolae Ceaușescu le poartă cu prilejul anumitor ocazii de protocol⁴⁸. Dincolo de acest conformism *cvasi-fotografic*, există la Irimescu un detaliu care face din lucrarea sa una plină de sens sugerat: chiar dacă nasul și buzele feței sînt foarte proeminente (detaliu care poate însemna și respectarea neabătută a trăsăturilor modelului...), capul Conducătorului, așa cum îl vede Irimescu, este un cap adolescentin, un cap de o tinerețe evidentă, aflată mult în urma celor cca. 60 de ani pe care președintele îi are în momentul apariției acestei sculpturi. Chiar dacă întinerirea este, în sine, un compliment (nu foarte subtil) făcut modelului, evident că în artă astfel de detalii nu necesită explicații suplimentare, fidelitatea artistică necerînd, cu obligativitate, redarea cu precizie a vârstei

⁴⁷ *idem*, *Portret*, bronz - v. "Arta", XXXI, nr. 3, 1984, p. 9 sau *O viață de erou...*, 1988, il 7.

⁴⁸ Ion Irimescu, *Portret*, bronz - v. "Arta", XXIV, nr. 10-11, 1977, p. 11

biologice a modelului; pe de altă parte, artistul în cauză avea suficiente motive ca, de la înălțimea vârstei sale, să privească spre preoedinte ca spre un (mai) tânăr contemporan⁴⁹.

Sculpturile pe care le voi discuta în cele ce urmează se află, oarecum, la polul opus față de cele amintite mai sus: rod al unor artiști cu mult mai tineri (și mai necunoscuți, în comparație cu cei doi mari maeștri), operele ce urmează abundă, de regulă, în simboluri și în detalii mai mult sau mai puțin încărcate de un mesaj. Printre acestea, statueta lui Mihai Coșan este una dintre cele cu puține pretenții metaforice: un Nicolae Ceaușescu zvelt, înalt (*complexul Barbie*), redat din cap până în picioare, în poza pe care deja o cunoaștem: cu eșarfa pe piept și cu sceptrul în mîna stîngă, immortalizat în timp ce salută cu mîna stîngă, probabil, mulțimi nevăzute⁵⁰. Un Ceaușescu mult mai complex și foarte interesant ca realizare artistică în sine (o lucrare în bronz, alcătuită din două corpuri separate dar alăturate, în unul apărînd Nicolae, în celălalt Elena) îi datorăm sculptorului Viorel Pater: sub pretextul același *rappel* la anul 1974 (de unde, probabil, și întinerirea personajului, foarte vizibilă), preoedintele din acest bronz de dimensiuni reduse poartă cunoscuta eșarfă tricoloră pe piept și are sceptrul în mînă; elementul de noutate este ceea ce ni se sugerează dincolo de această interfață: corpul preoedintelui este dispus pe un mic postament, în spatele căruia un mic "perete-ecran" de bronz (terminat, sus, cu falduri de steag) ne prezintă cîteva dintre realizările cele mai cunoscute pe care propaganda regimului le leagă inseparabil de "epoca Ceaușescu": cîteva construcții pe care le putem doar bănuși (Teatrul Național, Casa Poporului și alte cîteva mai greu recognoscibile), un baraj hidroenergetic, un tractor pe cîmp și, în partea de jos a imaginii, cîteva spice de grâu⁵¹. Cîteva cuvinte despre această abundență de

⁴⁹ Ion Irimescu se naște în anul 1903, la Preșești, Suceava; în perioada studenției fusese elev al maestrului Dim Paciurea

⁵⁰ Mihai Coșan, *Omagiu*, ghips - v. *O viață de erou...*, 1988, il. 70

⁵¹ Viorel Pater, *Omagiu*, bronz - "Arta", XXXVI, nr. 1, 1989, p. 4

detalii: în ciuda primei impresii, chiar dacă relevanța lor estetică este pusă în cumpănă, aceste detalii nu sînt nicidecum gratuite. Reușite sau nu din punct de vedere plastic, aceste detalii care întregesc imaginile Conducătorului (și, prin aceasta, portretul său) formează coloana vertebrală pe care se articulează *discursul* sugerat de artist, ceea ce am numit aici *retorica imaginii*. Drept dovadă peremptorie a faptului că aceste detalii pînă mai mult de componenta *premeditată* a actului creator (cea propriu zis ideologică, mesajul pe care artistul trebuie să-l transmită cu obligativitate, indiferent de felul în care o face) decît de cea *imprevizibilă*, spontană (precum stilul artistului, viziunea, originalitatea și talentul său) avem aspectul evident că aceste detalii nu sînt, cu foarte puține excepții, revendicate, ca inovație artistică, de nici un artist anume. Drept urmare, le vom regăsi cu ușurință în mai multe lucrări de aceeași factură: într-un alt bronz asemănător celui discutat mai sus, Nicolae și Elena ocupă spațiul central, înconjurați din trei părți de mulțimi fremătînde⁵². Componenta socială a acestei mulțimi care întîmpină cuplul conducător este grăitoare prin ea însăși - vedem în imagine muncitori,



Mihai Coșan, *Omagiu*

⁵² Iftimie Bîrleanu, *Omagiu*, bronz - v. "Arta", XXXII, nr. 3, 1985, p. 5

șărani, soldași și copii, fiecare respectându-și propria partitură: copiii, cei din prim plan, întind flori Elenei Ceaușescu; muncitorii din fața cuplului țin în mâini uriașe ramuri vegetale iar soldașii poartă cu ei un mare steag; în planul secund, muncitori și șărani salută sau ovaționează și, dincolo de ei, spre zare, vedem tractoare, schele de construcții, sonde și combinate. Nu putem trece cu vederea nici ultimul detaliu al acestei fresce în bronz, deplin consonant cu mesajul pe care imaginea, cea pe care am descris-o, pare a-l sugera: sus, deasupra tuturor, planează un porumbel cu o ramură (de măsline, cel mai probabil) în cioc.

În fine, mă voi opri acum asupra uneia dintre cele mai interesante (din punctul de vedere a ceea ce mă interesează aici) opere de artă plastică pe care cineva, cândva, nu numai că și-a putut-o imagina, dar a și pus-o în practică. Aproape că, singură, această sculptură mi-ar fi fost suficientă pentru o bună parte din demonstrație; încărcătura sa retorică este uriașă, iar trimiterile la clișee ideologice și locuri comune ale propagandei sînt nenumărate; în privința formei, *complexul Barbie* este aici vizibil mai mult decît oriunde altundeva. Sculptura, operă a doi artiști plastici foarte experimentați, prezintă, într-o manieră la granița dintre kitsch și ultradidacticism, o alegorie a evoluției istorice: în jurul unui construct în formă de *pahar de cognac* se înscruie în spirală, pe trepte succesive, un dac, Mircea cel Bătrîn, Vlad Pepeș, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul și Alexandru Ioan Cuza. În vîrf, la capătul acestei scări evolutive, pe un fel de turn pe care este încrăstată și stema RSR, apare Nicolae Ceaușescu, zvelt, cu eșarfa tricoloră peste piept și cu sceptrul în mîna dreaptă⁵³ - ca în toate cazurile, un *rappel* evident la anul 1974 și, mai mult, înscrierea acestui eveniment (ca și a personajului în speșă) în linia lungă și dreaptă a istoriei naționale, linie care și-a găsit desăvîrșirea prin acest personaj, de acum pe deplin înscris în istorie.

⁵³ Gabriela Manole-Adoc și Gheorghe Adoc, *Omagiu*, în "Arta", XXXV, nr. 1, 1988, p. 15

Résumé

À partir d'un inventaire d'une centaine de travaux d'art dédiés dans les années 1970-1980 à Nicolae Ceau°escu (des tableaux, des sculptures et des tapisseries), l'auteur signale l'isolation de plus en plus évidente à laquelle le *Conducator* semble être destiné par l'entremise de ses portraitistes les plus fidèles. Paradoxalement, plus il est entouré par des masses informes, plus il se retrouve seul, maître absolu d'une espace qu'il prend avec avidité. Il devient l'unique habitant d'une île (son pays) sur laquelle on ne voit, pour le reste, que des visages troubles et des contours confus.