

Adrian DEHELEANU
(Muzeul Național al Banatului,
Timișoara)

**Tematica istorică în arta oficială
românească între 1966-1989
(pictura, sculptura, grafica)**

Abstract: (Historical topics in Romanian official art between 1966 and 1989 -Painting, sculpture, graphics) This paper tries to provide an analysis on the evolution of Romanian official art with historical topics from 1966 to 1989, i.e. during the period when Nicolae Ceaușescu was the leader of communist Romania. The analysis of the official fine art of this interval was made considering the context of the ideological dimension of this art, regarded to be an effective means of communist propaganda in communized Romania. The transformation of Romanian fine art was made in this epoch by imposing visual and conceptual patterns specific to the communist ideology, by almost totally excluding everything that meant artistic value and tradition in this field. The art with an engaged, historically inspired topic was influenced, among others, both by the social and political context of the time, as well as by elements related to the biography of artists in their relationship with the communist régime in Romania. The propaganda of the communist régime through official art with historical topics was actually a stage of refining the means to obtain the perfect method of manipulating Romanian society. And the manipulation was carried out through official exhibitions. The exhibitions were usually organized by specialized units (county, municipal or city libraries, the so-called 'houses of culture', bookstores, museums), but also by state institutions (Ministry of National Defense, Ministry of Foreign Affairs, Ministry of Interior or other institutions subordinated to these ministries at central and regional level), various county cabinets for the political and ideological activity of the Communist Party of Romania, Council of Socialist Culture and Education, Union of Art Artists, etc. So, thematic, anniversary, homage exhibitions were also an important instrument for manifesting Nicolae Ceaușescu's personality cult. A privileged theme in the press, but also in Western historiography about Romania, in the eighties of the 20th century, Nicolae Ceaușescu's personality cult, reflected in the official Romanian art (painting, sculpture, graphics), survived not only because of the aberrant forms in which it manifested itself, but also for the way it was addressed in the posterity of the communist dictator, one intensely frequented in the specialized literature. The tendency to transform any exhibition not directly related to Nicolae Ceaușescu's person or activity into an instrument for promoting his personality cult gradually became visible in the early 1970s, generalizing at the end of the same period and extending until the end of the 1980s.

Keywords: *Romania, communism, Nicolae Ceausescu, official art, propaganda.*

Rezumat: Acest articol încearcă să ofere o analiză asupra evoluției artei oficiale românești cu tematică istorică din perioada 1966 - 1989, adică în perioada când în fruntea României comuniste se afla Nicolae Ceaușescu. Analiza artei plastice oficiale din acest interval s-a făcut având în vedere contextul dimensiunii ideologice al acestei arte, considerată a fi un mijloc eficient al propagandei comuniste din România comunizată. Transformarea artei plastice românești s-a făcut în această epocă prin impunerea unor tipare vizuale și conceptuale specifice ideologiei comuniste, prin excluderea aproape în totalitate a tot ceea ce însemna valoare artistică și tradiție în acest domeniu. Artă cu tematică angajată, de inspirație istorică, a fost influențată printre altele atât de contextul social și politic al epocii, cât și de elemente ce țin de biografia artiștilor în relația lor cu regimul comunist din România. Propaganda regimului comunist prin intermediul artei oficiale cu tematică istorică era de fapt o etapă de rafinare a mijloacelor pentru obținerea metodei perfecte de manipulare a societății românești. Iar manipularea s-a realizat prin intermediul

expozițiilor oficiale. Expozițiile erau de obicei organizate de unități de profil (biblioteci județene, municipale sau orășenești, case de cultură, librării, muzee), dar și de instituții de stat (Ministerul Apărării Naționale, Ministerul Afacerilor Externe, Ministerul de Interne sau în cadrul altor instituții subordonate acestor ministere la nivel central și regional), diferite cabinete județene pentru activitatea politico-ideologică ale Partidului Comunist din România, Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Artiștilor Plastici etc. Așadar expozițiile de artă plastică tematică, aniversare, omagiale au reprezentat și un instrument important de manifestare a cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu. Temă privilegiată în presă, dar și în istoriografia occidentală despre România, în anii optzeci ai secolului XX, cultul personalității lui Nicolae Ceaușescu, reflectat în arta oficială românească (pictură, sculptură, grafică), a rămas nu numai datorită formelor aberante în care s-a manifestat, ci și pentru felul în care a fost discutat în posteritatea dictatorului comunist, unul intens frecventat în literatura de specialitate. Tendința de transformare a oricărei expoziții care nu era direct legată de persoana sau activitatea lui Nicolae Ceaușescu într-un instrument de promovare a cultului personalității acestuia a devenit vizibilă în mod treptat, la începutul anilor 1970, generalizându-se la sfârșitul aceleiași perioade și prelungindu-se până la finele anilor 1980.

Cuvinte-cheie: *România, comunism, Nicolae Ceaușescu, arta oficială, propaganda.*

Odată cu ocuparea militară a României de către Uniunea Sovietică și a celorlalte țări din Europa de Est, după anul 1945, câmpul artistic a fost subordonat drastic unui mod de existență marcat profund de ideologia totalitară. Din acel moment, evoluția artistică din această regiune a devenit într-o anumită măsură distinctă de evoluția internațională a artei moderne, dominată fiind de reguli socio-culturale specifice regimului totalitar comunist (Cioroianu 2005, 199).

Impus României prin forța armatelor de ocupație, totalitarismul marxist-leninist nu putea și nici nu intenționa să revoluționeze ceva (Frunză 1990, 12). Cu atât mai puțin în cultură și artă sau în literatură. Obiectivele sale fuseseră -încă de la început-circumscrie către cu totul alte zone de interes căci „gnoza marxistă, convertită în religie de stat, urmărea exercitarea unui control total”. Similar cu tot ceea ce avea să se petreacă și în celelalte regimuri comuniste totalitare, comunismul românesc iniția, încă de la începutul instaurării lui, o brutală și aberantă acțiune de distrugere sistematică a culturii, de întunecare definitivă a istoriei, miturilor, artei, a credințelor și în general a întregii spiritualități, adică a acelor elemente constitutive și determinante, singurele care despart civilizația de barbarie (Cioroianu 2005, 203). Dar nici agresivitatea și nici aroganța specifică celor ce se pretindeau unici purtători ai progresului, nici teroarea sălbatică declanșată încă din primii ani nu reușeau să atenueze endemica spaimă a dictaturii față de inexprimabilul și ireprezentabilul adăpostit în enigmatică ființă umană, față de acel misterios „ceva”, care continua să existe ca un inalienabil al libertății în eminența faptelor spiritului, altfel spus ale culturii și artei (Cioroianu 2006, 44).

Marxismul -concluzionase la vremea lui Karl Popper-, în concordanță deplină cu teza ce-l fundamentează (capitalismul nu poate fi reformat, ci doar distrus), a fost

dintotdeauna lipsit de orice componentă constructivă. Într-adevăr, potențialul său distructiv va depăși și cele mai catastrofice previziuni. Pe temeiurile pretinsului concept al claselor antagonice, în relațiile interumane este impusă vigilența gândirii și atitudinii revoluționare; adică delatările, violența și ura viscerală (Shafir 1985, 67). Prin urmare, așa-zisul „discurs revoluționar” nu va fi altceva decât o penibilă colecție de invective grosiere și exprimări înveninate, îndemnând la violență și ură, la demascare, la înfierări și la o insațiabilă obsesie a stârpirii dușmanilor poporului. De unde și sentimentul de coșmar și nebulie ce va cuprinde nu numai societatea, ci și întregul partid, pentru că, până la urmă, nimeni nu avea cum să ajungă la înțelegerea- de altfel a unor inexistente rațiuni- pe care se dorea întemeierea acțiunilor „imensei mașini de zdrobit și ucis” (Shafir 1985, 70).

Agitația și „vigilența revoluționară” vor tulbura și vor distruge cultura, artele, știința, învățământul. Toxicitatea discursului comunist – depășind toate limitele suportabilului – instaura o generalizată stare de suspiciuni paranoide, nesfârșite confruntări și violențe, cuvintele de ordine fiind strategie, tactică, luptă, fronturi, bătălii, atacuri, putrefacția poeziei, idei dușmănoase, toate ilustrând cât se poate de limpede esența distructivă a marxism-leninismului. Astfel s-a conturat- din ce în ce mai limpede- una dintre cele mai importante instituții ale totalitarismului: limba de lemn în întreaga cultură de sorginte comunistă (Frunză 1990, 15).

Perceperea comunismului ca un imperiu al raționalității reci, în care oamenii se transformă în mașini, poartă înainte de toate pecetea unei mari tradiții literare a proiectelor sociale utopice și a polemicilor antiutopice, căci în perioada Războiului Rece, Occidentului îi era refuzată o experiență nemijlocită a comunismului sovietic. Această tradiție literară duce de la Platon, prin Thomas Morus, Saint-Simon și Fourier, până la Zamiatin, Huxley și Orwell (Groys 2009, 31). În această tradiție, societatea utopică este descrisă, fie pozitiv, fie negativ ca una raționalizată în întregime, funcționalizată, rigidă, în care toți membrii au o funcție bine circumscrisă, în care întreaga viață de zi cu zi a fiecăruia e strict reglementată (Burakowski 2011, 33).

Istoriografia românească împarte perioada comunistă prin care a trecut România în trei perioade distincte. O primă perioadă ar fi cea de instaurare prin forță a noului regim după Al Doilea Război Mondial (1939-1945), perioadă care are ca scop „construirea fundamentelor societății socialiste” și durează aproximativ din momentul ocupării țării de către Uniunea Sovietică, după 1945, până la finele anilor '50 și începutul anilor '60 ai secolului al XX-lea, când efectele pozitive ale scurtei perioade hrușcioviene deschid calea unor forme diverse (Burakowski 2011, 37). Ar urma apoi o a doua perioadă, de așa-numită normalizare, când regimurile comuniste urmăresc „consolidarea societății socialiste” și care ar acoperi variabil anii '60 și prima jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea, în cazul României. Ar mai exista o a treia perioadă, de stagnare și decadență, când natura nonreformistă a sistemului comunist din România devine din ce în ce mai evidentă și mai constrângătoare; această perioadă se încheie cu colapsul comunismului românesc din decembrie 1989 (Corobca 2020, 670).

La începutul anilor '70, contactul destul de scurt, dar fertil al mediului artistic românesc cu contextul cultural european a dat naștere rapid unor semne promițătoare în arta momentului, când o producție de nivel internațional își face apariția, confirmată de altfel și de expoziții organizate în străinătate, și de câteva premii internaționale obținute de artiștii români (la Paris, Edinburgh, Berlin etc.) (Corobca 2020, 672).

Dar această inflorescență nu va avea timp să se împlinescă complet în cei câțiva ani de „liberalism socialist”, autorizat de regim din rațiuni politice pe care intelectualii nu pot nici să le înțeleagă în adevărata lor motivație, nici să le influențeze. În cuvintele unui critic literar din epocă, „scurta perioadă de slăbire relativă a controlului din anii 1965-1971, adică retragerea aparentă și parțială a partidului din anumite sectoare ale vieții sociale, a arătat tuturor că multe lucruri puteau fi realizate fără intervenția directă a partidului (Cârnelci 2013, 47). Dar partidul nu poate admite că ceva este posibil în această lume fără el, în afara «liniei» sale și a controlului său... Partidul a «simțit» deci că s-a creat în epocă un sentiment periculos, sentimentul că se poate trăi mai bine într-o lume depolitizată... fără ajutorul omniprezent al activistului de partid”(Cârnelci 2013, 50).

Evoluția politică fiind cea care decide destinul domeniului artistic într-un sistem totalitar, semne premergătoare ale unei noi închideri culturale se anunță odată cu „tezele din iulie” 1971, moment în care Ceaușescu, întors dintr-o vizită oficială în China comunistă și alte țări asiatice, decide să impună o „revoluție culturală” de tip chinezesc și în România. Cum arată istoricul Vlad Georgescu, aceste „teze din iulie” împing cultura română înapoi cu zece ani, pentru că reiau formule ideologice dure care păreau uitate de multă vreme (Cârnelci 2013, 55).

„Tezele” critică astfel „ideologia burgheză și mentalitățile retrograde, străine principiilor eticii comuniste și spiritului de partid”, atacă „comoditatea călduță, mic-burgheză” a intelectualilor și concepțiile lor „liberalist anarhice, supunându-se la tot ce provine din străinătate și în special din Occident”, afirmând, în același timp, „dreptul clasei muncitoare de a interveni atât în literatură cât și în artele plastice și în muzică”, ca și dreptul acesteia „de a admite numai ceea ce corespunde socialismului, intereselor patriei noastre socialiste”... Sigur că prin „clasa muncitoare” se înțelege întotdeauna, într-un regim comunist, de fapt aparatul activiștilor de partid (Cârnelci 2013, 60). Tot în „tezele din iulie” din 1971 se spune în mod clar: „Țara are nevoie de activiști și munca intelectualilor nu se justifică decât ca activism în slujba Partidului” (Cârnelci 2013, 44).

Între 1971 și 1974, se observă tot mai multe semne ale reapariției „cultului personalității”, ca și cele ale orientării clasei conducătoare către un regim prezidențial, întronat *de facto* în 1974, odată cu alegerea lui Nicolae Ceaușescu ca primul președinte al Republicii Socialiste România. Începând cu această dată, edificarea conștientă a „mitului Conducătorului” este pusă în lucru de ideologia regimului, prin mijloacele unei culturi oficiale din nou ofensive. Propaganda prin mass-media, expozițiile colective de artă, volumele colective de literatură „omagială” și albumele colective de artă „în

omagiul Conducătorului” se multiplică spre finele anilor '70. Această situație va închide din nou domeniul cultural în chingile constrângătoare, deși mai puțin brutale decât înainte, ale unei mentalități staliniste regăsite (Cârnecki 2013, 40).

Altfel spus, în fața unei culturi independente din ce în ce mai influente în raport cu cultura oficială, partidul tinde să micșoreze drastic spațiul de libertate acordat oamenilor de cultură și să asedieze instituțiile culturale deja existente. Astfel, declanșează din nou lupta pentru controlul simbolic-ideologic al producției artistice, în timp ce oamenii de litere și de artă vor fi obligați să facă eforturi disperate pentru a-și pune spațiul profesional la adăpost de asalturile neîncetate ale intelectualilor ideologici, de partid (Cârnecki 2013, 49).

Cu toate acestea, de-a lungul anilor '70 ai secolului al XX-lea, grație acestor eforturi din ce în ce mai dificile, premisele unei producții artistice independente și diversificate, înrădăcinate în această scurtă perioadă de deschidere liberală, continuă să dea naștere la acțiuni, opere și expoziții destul de spectaculoase, ținând cont de structurile culturale oficiale din ce în ce mai orientate către naționalism. Aceste manifestări artistice de calitate vor da iluzia, pentru o vreme, că raportul mai flexibil dintre puterea totalitară și câmpul artistic nu s-a schimbat. Dar către finele deceniului '70 atacurile ideologilor oficiali se întetesc. După campania „împotriva experimentului”, declanșată în 1974 și amintind vremea realismului socialist, vine rândul campaniei „pentru umanismul socialist” în 1978 și al „protocronismului” către 1980 (Cârnecki 2013, 61).

În 1974, istoricul și criticul literar Edgar Papu, respectat specialist în literatură comparată, a publicat în revista *Secolul 20* studiul *Protocronismul românesc*. Autorul făcea o pledoarie pentru o mai bună promovare, cunoaștere a culturii române și a reperelor ei pe plan internațional, pentru un protocronism ponderat (Cristian 2011, 78). Ideologia oficială a preluat și amplificat agresiv aceste idei, coroborându-le cu ascensiunea cultului personalității. Una dintre formele/consecințele la nivelul culturii de masă ale acestei politici manipulatorii a fost Festivalul Național „Cântarea României” (1976-1989), care, sub aparența încurajării creației culturale de expresie larg democratică, a dezvoltat, prin artizanii lui din zona aparatului ideologic al Partidului Comunist Român, o strategie de nivelare a valorilor, de suprapunere/confuzie între creația profesionistă și cea de amatori. Cu toate acestea, rezultatele de bună calitate și câștigurile estetice de la începutul deceniului opt vor fi păstrate și vor reuși să influențeze pozitiv existența unei producții artistice independente, paralelă cu cea oficială, și de-a lungul anilor '80 (Vasile 2011, 90).

Unul dintre cele mai interesante și semnificative fenomene culturale românești ale perioadei a fost formarea și lansarea, drumul spre maturitate al *generației culturale '80*. Putem vorbi de o generație culturală datorită convergențelor formative într-un interval de timp și un context social-politic și de civilizație date dintr-un mediu intelectual comun, datorită reacțiilor asemănătoare la un anume context, opțiunilor de lectură identice sau apropiate, de cultură filmică și muzicală (Vasile 2011, 93).

Arta cu „temă angajată” (Theodorescu, Porumb 2018, 58) de inspirație istorică rămâne o prestație obligatorie a mediului artistic, în perioada 1966-1989, iar participarea la expozițiile „tematice” și la cele „aniversare” constituie un atu social, în schimb artiștii devin mai liberi în tratarea acestor comenzi sociale pe care le pot executa acum de o manieră mult mai personală. S-ar putea spune că, în vreme ce *conținutul* operei „cu temă” rămâne încă sub controlul cenzurii ideologice, *forma* îi revine de acum artistului (Theodorescu, Porumb 2018, 600). Rigiditatea stilistică erijată în dogmă face loc acum unei varietăți mult mai mari de demersuri individuale. Dacă trebuie încă păstrată o recognoscibilitate realistă minimală, necesară pentru a face să „treacă” mesajul ideologic, în schimb aceasta poate fi îmbogățită, modulată, deformată chiar, prin tot soiul de jocuri grafice mai mult sau mai puțin expresioniste, gestualiste, prin citate „pop” sau „hiperrealiste”, cu adaosuri de colaje, de fotografii etc (Theodorescu, Porumb 2018, 613).

În 1968, se deschidea în sălile Casei Scânteii o mare expoziție retrospectivă - Expoziția artelor plastice (pictură, sculptură, grafică) organizată de un comitet UAP. Un eveniment important la care au participat delegați ai partidelor comuniste din toată lumea. Momentul avea o încărcătură propagandistică extraordinară, PCR dorind să demonstreze confrăților străini, prin toate mijloacele, dezvoltarea multilaterală a României pe care partidul o izbutise în anii din urmă. Se retrasează cu această ocazie linia directoare a creației românești, solicitându-se de la viitoarele opere o mai profundă pătrundere a vieții poporului muncitor, respingându-se ferm temele care nu sunt desprinse din acest sector sau nu sunt suficient de însuflețitoare pentru oamenii muncii, adevărații eroi ai noii lumi și beneficiarii de drept ai actului cultural (Enache 2018, 122).

Printre cele 514 piese, mai vechi sau mai noi, expuse la acest eveniment, se regăsesc și câteva lucrări istorice - 41 - în proporție infimă. Le vom enumera aici exclusiv pe cele realizate în 1967: *Întâlnirea dintre petroliști și țărani răsculați în 1907* de Emil Aniței, *Teroare fascistă* de Ion Bițan, *13 decembrie 1918* de Alexandru Ciucurencu, *Vasile Roaită* de Marin Iliescu, *13 decembrie 1918* de Tiberiu Krausz, *Demonstrație muncitorească 1918* de Gheorghe Labin, *V.I.Lenin* de M.H.Maxy, *Doftana* de Vasile Melica, *Partizani în Deltă* de Ion Pacea, *Miting muncitoresc pe Valea Prahovei în 1933* de Constantin Pauleț, *13 decembrie 1918* de Eugen Popa, *Februarie 1933* de Mihai Rusu, *Pâine greviștilor* de Ion Sălișteanu, *U.T.C.-iști în fața plutonului de execuție* de Gheorghe Șaru, *Ilie Pintilie* (basorelief) de Eftimie Bârleanu, *Comunist la Doftana* (gips) de Marius Butunoiu, *Grivița 1933* (gips) de Alexandru Deacu, *13 decembrie 1918* (gips) de Constantin Foamete, *13 decembrie 1918* (gips) de Alexandru Gheorghiuță, *Nu vom uita! Doftana 1940* (gips) de Octavian Ilica, *Lupeni 1929* (gips) de Ion Irimescu, *Partizani* (basorelief) de Ion Jalea, *V.I.Lenin* (bronz) de Dorio Lazăr, *1907* (gips) de Cornel Medrea, *Greva de la Lupeni din 1929* (gips) de Vladimir Predescu, *Ilegaliști* (gips) de Andrei Szobotka, *Fonaghi* (gips) de Artur Vetro, *Lupeni 1929* (gips) de Ion Vlad, *Portret*, din ciclul „Doftana” (gips) de Lelia Zuaf-

David, ciclul „*Lupeni 1929*” (tuș, guașă) de Constantin Baciuc, *Ioan Vodă cel Cumplit, Mircea cel Bătrân, Gheorghe Doja*, ilustrații pentru *Povestiri eroice*, Eusebiu Camilar de Marcela Cordescu, *Olga Bancic* (linogravură) de Gheorghe Ivancenco, *În ilegalitate* (gravură) de Natalia Matei, *I.C.Frimu* (linogravură) de Fred Micoș, *Grivița 1933, după represiune* (linogravură) de Gheorghe Naum, ciclul „*Lupta clasei muncitoare în ilegalitate*” (linogravură) de Victor Rusu Ciobanu, *Studiu pentru „1907”* (cărbune) de Rudolf Schweitzer-Cumpăna, *Ședință ilegală de partid* de Ioan Untch (Enache 2018, 123).

Totodată arta monumentală oficială din anii '60 și '70 ai secolului al XX-lea a cunoscut o dezvoltare cantitativă remarcabilă, dată fiind importanța pe care i-o acorda regimul, sistemul de propagandă, în vederea modelării ideologice, spirituale a „omului nou”. S-au lansat numeroase comenzi de sculptură și pictură monumentală, chiar de tapiserie bidimensională de mari dimensiuni, pe teme de istorie veche, modernă și contemporană, de ilustrare a realizărilor societății socialiste, portrete ale unor făuritori de istorie sau de cultură românească (Cârneli 2013, 67). Sculptura românească a trecut prin schimbări importante în anii '60-'70, pe traseul valorificării formale a sugestiilor preluate din zona artefactelor populare, „revelație” facilitată de redescoperirea lui Brâncuși, acesta fiind el însuși un punct de sprijin pentru mutația în discuție. Sculptura monumentală de comandă socială pe teme istorice, culturale și social-politice s-a distanțat și ea de arta oficială anterioară, însă într-un registru mai restrâns decât cel descris în rândurile de mai sus, adică în unul în care constante au rămas aderența la figurativ, la un realism de bază alături uneori cu o componentă clasicizantă sau cu discrete elemente de retorică romantică (Guță 2015, 23).

Realismul plasticii monumentale a început să se relaxeze, să se nuanțeze, a căpătat uneori nuanțe poetice, metaforice. Unii artiști au introdus o componentă expresionistă, uneori accentuată, în reprezentare, iar sinteza formală (în unele cazuri cu influențe folclorice), câteodată chiar o tendință de geometrizare, au câștigat la rândurile teren. Propunem câteva exemple de sculptură de for public ale anilor '60 ai secolului al XX-lea și din prima jumătate a decadei următoare: *Eminescu* de Gheorghe D. Anghel, 1966, bronz, București; *Neagoe Basarab* Doina Lie, 1968, piatră, Curtea de Argeș; *Mihai Viteazul* (ecvestră) de Oscar Han, 1968, bronz, Alba Iulia; *Lupeni '29* de Ion Irimescu, 1969, bronz, Lupeni; *Școala Ardeleană* de Romul Ladea, 1970, bronz, Cluj; *Electrificare* de Constantin Popovici, 1971, metal inox, Barajul de la Vidraru, Argeș; *Mircea cel Bătrân* (ecvestră) de Ion Jalea, 1973, bronz, Tulcea; *Ion Andreescu* de Paul Vasilescu, 1973, bronz, Buzău; *Sfatul bătrânilor* de Geza Vida, 1974, piatră, Baia Mare; *Horia, Cloșca și Crișan* de Ion Vlasiu, 1975, bronz, Cluj-Napoca (Marin 2008, 111).

În aceeași ordine de idei artele decorative sau artele aplicate cu funcționalitate decorativă, ambientală au fost privite multă vreme ca minore, asociate ca zonă de desfacere prin intermediul Fondului Plastic (sau, mai târziu, Decorativa) și nu au fost supuse aceluiași rigori estetic ideologic sau cenzorial (Popica, Zamfir 2011, 23).

Decorative, geometric-abstracte, stilizate, aceste exprimări sunt recuperate mai târziu în interpretarea istorică (a căutătorilor de *trans-* sau *neoavangarde*) tot ca limbaje *experimentale*, artiștii creatori fiind și ei tratați ca *experimentalisti*. La mijlocul anilor '60 ai secolului al XX-lea, artele decorative primesc o atenție deosebită pentru considerarea rolului lor social în construirea „omului nou”, în contextul noilor programe de construcții ale ansamblurilor arhitecturale urbanistice, așa-numitele de mai târziu „magistrale ale socialismului”. După modelul expozițiilor de stat din 1965 este organizată Expoziția de Stat a Artelor Decorative, care, din 1968, capătă și ea titulatura *republicană* (considerată o reușită, manifestarea impune și prezența artiștilor Ritz și Peter Jacobi ca reprezentanți ai genului, în cadrul pavilionului românesc la Bienala de la Veneția din 1970) (Popica, Zamfir 2011, 25).

În această perioadă, o serie de artiști din domeniile artelor majore migrează cu proiecte și comenzi și în zona artelor decorative; și invers, artiști din zona artelor decorative ajung să se exprime în zona artelor plastice majore. Ion Nicodim, Florin Ciubotaru, Geta Brătescu, Ritz și Peter Jacobi dezvoltă preocupări și soluții noi pentru domeniul tapiserie. Începând cu 1971 are loc Simpozionul de Ceramică de la Medgidia, care dezvoltă ceramica la scară de sculpturală monumentală (Oprea 2001, 49). Patriciu Mateescu, Lazăr Florian Alexie, Costel Badea, Vasile Cercel reprezintă o nouă direcție care apoi se instituționalizează, în cadrul Institutului de Arte „Nicolae Grigorescu”, de la București până la Cluj, prin cuplul de artiști Mircea Spătaru și Ana Lupaș (Barbosa 1976, 39). Accesul la materialele și resursele marilor combinate industriale fac ca arta decorativă din România comunistă să capete recunoaștere și reputație internațională în competiții bienale, trienale sau cvadriennale. Trebuie adăugat că domeniul avea de câștigat și prin lipsa filtrelor de control ideologic, atente și vigilente în domeniul artelor majore de reprezentare (Marin 2008, 168).

Așadar istoria a constituit dintotdeauna o bogată sursă de inspirație pentru artiștii din toate domeniile României comuniste. Vom include aici și banda desenată de inspirație istorică. După instaurarea regimului comunist în România, noile reviste pentru copii nu abordează sub nicio formă subiecte istorice, până în 1957. Și banda desenată, ca oricare altă formă de exprimare artistică din acele vremuri, a fost profund și dureros marcată de intervenția politicului (Ionescu 2003, 80).

În ultimii ani ai regimului Gheorghiu-Dej și primii ai regimului Nicolae Ceaușescu, doctrina internaționalismului proletar este înlocuită treptat de cea a naționalismului autohton, respectând însă la literă doctrina comunistă și indicațiile aparatului de partid și de stat. Astfel, scriitorii-scenariști și conducătorii revistelor pentru copii au primit sarcină de partid să scrie, respectiv să publice romane, nuvele, povestiri și benzi desenate cu tematică istorică (Marin 2008, 120).

De exemplu, sunt promovați doar conducători și domnitori de dinainte de anul 1859, care au luptat pentru patrie, contra vrăjmașilor externi (în general, turcii și tătarii), dar și contra boierilor autohtoni, de cele mai multe ori trădători și vânduți străinilor. Sunt glorificați astfel conducătorii agreați de partid, precum: Burebista, Decebal,

Basarab I, Vlad Țepeș, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Constantin Brâncoveanu, Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu, Alexandru Ioan Cuza, iar figurile lor sunt preluate și în benzile desenate. Așadar, benzile desenate din România comunistă au servit multă vreme ca subtile instrumente de propagandă ideologică, menite să-i amăgească pe tinerii cititori cu binefacerile noului regim, să rescrie istoria recentă sau mai îndepărtată a românilor (Preda 2017, 40).

Astfel, între 1947 și 1953 au apărut revistele „Licurici”, „Pogonici” și „Pionierul”. Imediat după moartea lui Stalin, în martie 1953, ele și-au schimbat numele (dar nu și conținutul și mai ales nu caracterul ideologic) în „Cravata Roșie”, „Luminița” și, respectiv, „Scânteia Pionierului”. Următoarea schimbare datează din 1967 - Nicolae Ceaușescu venise la putere de doi ani, în locul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, decedat în 1965. Astfel, au dispărut „Scânteia Pionierului” și „Cravata Roșie” și locul lor pe piața publicațiilor pentru elevi a fost luat de săptămânalul „Cutezătorii”. Ultima schimbare s-a produs în 1980, când revista „Arici Pogonici” este înlocuită de „Șoimii Patriei” (Preda 2017, 43).

În toată această perioadă, autorii de benzi desenate au avut aprobarea să abordeze strict doar patru genuri ale benzii desenate: cea de actualitate, cu școlari, pionieri și muncitori, banda desenată umoristică, de multe ori cu personaje antropomorfe, BD science-fiction și BD istorică. Banda desenată istorică nu a avut drept de cetate în revistele românești decât după denunțarea dictaturii lui Stalin, la Congresul PCUS de la Moscova, din februarie 1956. Dar, după această dată, nu mai există publicație românească pentru copii care să nu publice benzi desenate istorice (Preda 2017, 51).

În revista „Cutezătorii”, între 1967 și 1989, apar an de an seriale de benzi desenate care îi au ca protagoniști pe domnitorii menționați mai sus, precum și acțiuni care se derulează în timpul domniilor acestora. La Editura Ion Creangă, înființată în 1970, au apărut cele mai multe dintre cărțile de BD editate în perioada socialistă, aproximativ 50 de albume. Dintre ele, un sfert sunt de BD istorice. Dintre acestea, cele mai multe au scenariile semnate de Radu Theodoru, romancier apreciat în epocă. Scenariile erau adaptate, în majoritate, după propriile sale romane și povestiri, pe care le va oferi spre ilustrare mai multor desenatori. Albumele au apărut în tiraje uriașe, fapt care subliniază în egală măsură importanța acordată de autoritățile culturale acestui gen BD, dar și că ele erau foarte apreciate de cititori: 1969 - *Șoimii Moldovei*, de Puiu Mănu, tiraj 48.000 de exemplare; 1970- *Asemiul*, de Dumitru Dobrică, tiraj 22.000 exemplare; 1973- *Memorut, stăpânul Biharei*, de Braum Ladislau, tiraj 45.000 exemplare; 1973- *Posada*, de Ion Deak -Cluj, tiraj 30.000 exemplare; 1974- *Ion Vodă Cumplitul*, de Puiu Mănu, tiraj 48.000 exemplare; 1977- *Călugăreni*, de Sandu Florea, tiraj 77.000 exemplare; 1979- *Misiune de sacrificiu*, de Sandu Florea, tiraj 80.000 exemplare (Titu 2003, 19).

Cel mai memorabil personaj de bandă desenată istorică este viteazul *Dan Buzdugan*, ostaș al Măriei Sale Mihai Viteazul, care luptă contra turcilor cu două buzdugane. Aventurile sale, imaginate de scriitorul Dumitru Almaș, au apărut în revista

„Cutezătorii” sub forma a patru episoade desenate de maeștri ai BD-ului românesc (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 38).

Dar personalitatea care apare cel mai des în banda desenată istorică românească este *Burebista*: în 1978, în revista „Luminița”, desene de Ion Mihăescu, scenariu de Dumitru Almaș, în 1979 și 1980, în revista „Cutezătorii”, desene de Sandu Florea, respectiv de Valentin Tănase, și chiar sub formă de album - *Burebista-Regele Dacilor, Decebal- Vulturul Carpaților*, de Radu Theodom și Sandu Florea, tot în 1980. În 1980, statul român urma să organizeze un grandios jubileu, „2050 de ani de la întemeierea de către Burebista a statului unitar și centralizat geto-dac”, iar politrucii vor profita de eveniment pentru a-l integra în cultul personalității conducătorului statului român, Nicolae Ceaușescu. „Pentru a-i face pe plac Conducătorului, cercetătorii de la Institutul de Istorie al PCR au reinventat biografia regelui dac. Burebista a fost transformat într-un Nicolae Ceaușescu al Antichității. Iar Ceaușescu, într-un Burebista al sfârșitului de secol XX”, scria Zoe Petre în articolul „Cum au reinventat istoricii comuniști biografia lui Burebista”(Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 42).

Cinematografia românească va lansa filmul *Burebista*, Poșta Română va emite seria de timbre *Burebista*, iar desenatorii români vor primi sarcina să realizeze biografia oficială - în benzi desenate - a marelui conducător geto-dac. Cei patru regi ai României moderne sunt complet ignorați de banda desenată istorică românească din timpul socialismului. Accentul este pus pe masele anonime care au făurit istoria sau pe eroi - oameni obișnuiți care s-au sacrificat pentru binele semenilor lor, cum a fost, de exemplu, „Eroina de la Jii”, Ecaterina Teodoroiu. În 1977, în contextul aniversării a 60 de ani de la bătălia de la Mărășești, Vintilă Mihăescu (desenator) și Costache Anton (scenarist) narează în imagini povestea Mariei Zaharia, o fetiță de 12 ani care este împușcată de nemți în timp ce ajută Armata română. În fine, în 1987, revista „Cutezătorii” publică banda desenată *Grenadierul*, desenată de Puiu Mănu, după un scenariu scris de Petru Demetru Popescu, și care narează povestea soldatului Constantin Mușat, care, deși își pierduse brațul stâng în luptă, a refuzat să fie demobilizat și a continuat să lupte, specializându-se în aruncatul grenadelor, până a fost împușcat de nemți în timpul bătăliei de la Oituz, în 1917 (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 66).

Un observator atent al istoriei benzii desenate românești va remarca faptul că au fost publicate în perioada comunistă foarte puține benzi desenate istorice care au abordat subiectul Primului Război Mondial și pe cel al Unirii de la 1918 (unirea cu Transilvania, Basarabia și Bucovina nu există pentru scenariștii BD de atunci), mult mai puține decât cele consacrate celui de-al Doilea Război Mondial, apărute în aceeași perioadă. Partidul Comunist din România, înființat în 1921 și interzis în 1924 de guvernul liberal, cu acceptul Regelui Ferdinand, nu doar că nu avusese nicio contribuție la Unirea cu Transilvania, dar nici nu recunoștea Unirea cu Basarabia și milita pentru alipirea Bucovinei la Ucraina și a Dobrogei la Bulgaria. Așa încât subiectul Primul Război Mondial nu putea servi propagandei comuniste, spre deosebire de cel de-al Doilea Război Mondial, care a condus la instaurarea regimului comunist în țara noastră

vreme de mai bine de 40 de ani. De altfel, din toată perioada războiului care, pentru România, a început pe 22 iunie 1941, cu celebrul ordin al Mareșalului Ion Antonescu, „Ostași, vă ordon, treceți Prutul!”, și s-a încheiat pe 9 mai 1945, banda desenată românească acoperă doar anul 1944 și în special vara-toamna acestui an, respectiv insurecția de la 23 august 1944 și luptele de eliberare a României de sub ocupația armatei germane. Toate aceste benzi desenate hiperbolizează rolul partizanilor comuniști care au sabotat mașina de război nazistă și al brigăzilor muncitorești care ar fi luptat cot la cot cu soldații români pentru eliberarea României (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 77).

Deși lovitura de stat de la 23 august 1944 (sub denumirea de insurecție, evident) este menționată de numeroase ori, niciun autor BD român nu s-a încumetat s-o ilustreze sub formă de bandă desenată, pentru că ar fi trebuit menționat Regele Mihai. Merită precizat și faptul că, de asemenea, nicio bandă desenată nu menționează faptul că diviziile românești au luptat pentru eliberarea Ungariei, Cehoslovaciei și Austriei. Este momentul să precizăm că banda desenată istorică românească a fost una dintre cel mai atent supravegheate și cenzurate de ideologii de partid. Unii desenatori își amintesc și azi cu câtă severitate redactorii-șefi ai revistei „Cutezătorii” și instructorii (cenzorii) de la Consiliul Culturii și Educației Socialiste urmăreau ca nu cumva desenele să sugereze o cruce. Biserici, preoți și călugări nu au apărut niciodată în lucrările de istorie contemporană (doar în cele din perioada feudală). De asemenea, la lucrările în culori se urmărea cu multă atenție ca nu cumva să apară una lângă alta culorile roșu, alb, verde - adică steagul Ungariei. În mod straniu, trebuie menționat și faptul că niciodată un secretar sau un activist de partid nu a fost personaj al vreunei benzi desenate românești și chiar Nicolae Ceaușescu, conducătorul României, apare - nenumit - doar în două lucrări, care narau tinerețea revoluționară a acestuia. În ciuda calităților grafice deosebite și a scenariilor incitante, trebuie recunoscut faptul că banda desenată istorică (mai ales cea care abordează istoria recentă – Al Doilea Război Mondial) a fost concepută de ideologii comuniști din perioada 1960-1989 drept un instrument de propagandă (Dan, Kiraly, Oroveanu, Radu 2016, 80).

O altă modalitate de răspândire de tip propagandisc a ideologiei comuniste în România a constituit-o expozițiile tematice din muzee. În colecțiile Muzeului Național al Banatului din Timișoara, la secția Istorie, există o serie de tablouri realizate de către pictorul Franz Ferch (1900-1981). Istoria a fost un domeniu care l-a atras întotdeauna pe pictorul Franz Ferch. Descoperirile sale arheologice, pe care le-a clasificat de-a lungul deceniilor într-o colecție demnă de remarcat, fac astăzi obiectul unor exponate valoroase din cadrul Muzeului Banatului din Timișoara, în timp ce considerațiile artistului cu privire la trecutul istoric al patriei sale au fost sintetizate în manuscrisul „Aufzeichnungeneines Scherbensammlers / Consemnările unui colecționar de cioburi”. Sălile departamentului de istorie din cadrul Muzeului Banatului Timișoara erau ornate în anii '70 ai secolului XX, cu imagini murale mari, exemplificative în ulei și tempera de mâna pictorului Franz Ferch, începând cu expoziția despre comunitatea preistorică

până la istoria epocii moderne; acestea servind drept material didactic pentru privitori. Expoziția conținea îndeosebi planșe numeroase cu tema dezvoltării istorice a orașului Timișoara care au fost create de către Franz Ferch (Drăghia, Lăcătușu, Popescu, Preda 2016, 42).

Picturile cu tematică istorică, ca parte din arta oficială a regimului comunist, așa-numita artă angajată, realizate de Franz Ferch și care astăzi sunt parte din patrimoniul Muzeului Național al Banatului Timișoara, cuprinde următoarele lucrări de pictură: *Despre dezvoltarea istorică a orașului Timișoara* (12 tablouri), *Timișoara în secolul XIV* (2 tablouri), *Doja la porțile Timișoarei* (1 tablou), *Doja - cei fără nume* (1 tablou), *Martiriul lui Doja* (1 tablou și 1 schiță), *Răsculații ce vor fi exilați în Banat* (3 tablouri), *Fântâna Prințului Eugeniu de Savoia* (1 tablou) (Drăghia, Lăcătușu, Popescu, Preda 2016, 48).

Așadar, Franz Ferch a fost unul dintre cei mai îndrăgiți pictori ai șvabilor din Banat, și deci din România, datorită faptului că arta sa a izvorât din habitatul patriei apropiate și pentru că transmite înțelegerea profundă a pictorului pentru conaționalii săi. Opera sa vastă, care cuprinde conform artistului, peste 600 de tablouri, amintește de confruntarea cu diferitele tendințe artistice ale vremii, de abilitatea metamorfică și agilitatea spirituală a acestui pictor bănățean, de etnie germană, din România, care ne permite să reținem, din nou și din nou, puterea sa creatoare neobosită prin fiecare tablou realizat (Drăghia, Lăcătușu, Popescu, Preda 2016, 51).

Totodată arta regimului comunist din România pentru perioada 1980-1989 este un amestec de „realism angajat” și „modernism moderat”, nefiind decât arta impusă, de rutină, de care are nevoie orice stat, orice regim politic totalitar, comunist. Așa cum în domeniul politologic s-a vorbit de lupta dintre două discursuri ideologice puternice - marxism și naționalism -, luptă în care naționalismul ajunge să corupă, să deformeze și să naționalizeze marxismul, tot astfel se poate vorbi, pentru domeniul artistic, pentru această perioadă, de lupta dintre două discursuri ideologice asupra artei: discursul artei angajate sau al artei pentru societate și cel al artei pure sau al autonomiei estetice (Verdery 1994, 81).

Anii '80 ai secolului XX din România reprezintă perioada de delir al unui naționalism comunist de stat în care reînnoirea la o metodologie stalinistă a puterii se combină cu amintita tactică de simulare a „schimbărilor” în toate domeniile. Blocajul politic și economic de natură clar retrograd, la care se adaugă controlul total al populației prin intermediul Miliției și Securității, face ca România acestor ani să devină o societate închisă, izolată de restul lumii, lovită de stagnare și de declin socio-cultural. Alături de arta oficială, majoritatea artiștilor se străduiesc să continue și să prezeve cu tenacitate ceea ce au câștigat anterior în materie de liberalizare culturală (Corobca 2020, 673).

Plasată sub controlul strict al partidului, viața artistică sărăcește la rândul său. În 1981, un raționalizat „plan de patru ani pentru dezvoltarea literaturii” este făcut public, iar alocațiile bugetare destinate culturii sunt puternic reduse: fondurile din 1984 sunt

diminuate cu 40% față de 1983, de exemplu. După faimoasele „teze din iulie” 1971, „tezele de la Mangalia” din 1983 relansează campania anticulturală, ținând de data asta nu doar intelectualii și oamenii de artă de toate felurile, ci și instituțiile (Corobca 2020, 676). Fenomene despre care se credea că au dispărut definitiv încep să reapară. Cenzura își impune din nou în mod deschis prezența prin funcționarii atotputernici de la CCES (Consiliul Culturii și Educației Socialiste, numele dat acum de Nicolae Ceaușescu fostului Minister al Culturii). Schimburile culturale internaționale se reduc și ele brutal; programul televiziunii naționale este redus la două ore zilnic, consacrate în cea mai mare parte îndoctrinării politice; contactele cu străinătatea sunt strict controlate și se diminuează sensibil, în timp ce artiștii au din nou mari dificultăți când vor să călătorească „peste hotare”. Mulți dintre ei preferă de aceea să rămână în Occident (Corobca 2020, 679).

Cultura vizuală oficială se desfășoară acum pe câteva linii tematice clare: figurile istorice ale românilor, cultul lui Ceaușescu, realizările societății socialiste și folclorul. Artiștii oficiali sau semioficiali continuă să producă „opere angajate” în ritmul constant câștigat anterior, fără mari modificări stilistice, dar cu o mai subliniată aplecare spre figura lui Nicolae Ceaușescu, deși de obicei practică două sau trei dintre tematicile amintite. Pentru arta ilustrând realizările societății socialiste, pot fi amintite aici tot numele lui Eugen Popa, Ion Bitzan, Vladimir Șetran, Dimitrie Grigoraș, Doru Bucur, Vasile Celmare și altele (Garofeanu, Hăulică, Gherasim 2012, 60).

Să precizăm că expoziții oficiale erau, instituțional vorbind, și cele de tip salon național, municipal, regional (de arte plastice), iar orizontul tematic al acestora era mai cuprinzător, incluzând portretul în diverse variante, pictura și grafica inspirate de istorie, cea negrevată de retorică agresivă, reprezentări de peisaj industrial fără vector politic, secvențe de peisaj natural și citadin, naturi statice (unele, în speță cele florale găsindu-și locul, câteodată, și în contextul expozițiilor „omagiale” și „aniversare”) (Garofeanu, Hăulică, Gherasim 2012, 70).

În această perioadă iau din nou avânt expozițiile colective sau tematice, din ce în ce mai numeroase, celebrând sau comemorând tot soiul de momente și de sărbători din istoria „sacră” a Partidului Comunist Român, a țării sau a biografiei lui Nicolae Ceaușescu. Într-un mod ce amintește de prima etapă stalinistă a regimului, în toate expozițiile de artă, aproape fără excepție, tronează la loc de cinste portretele idealizate ale dictatorului și ale soției sale, Elena Ceaușescu, compoziții alegorice „omagiale” în care „cel mai iubit fiu al poporului” sau familia „prezidențială” sunt reprezentați într-o manieră maiestuoasă, glorificatoare. Tablourile erau de cele mai multe ori portrete ale lui Nicolae Ceaușescu și ale soției sale înconjurați de copii sau de oameni ai muncii în timpul vizitelor de lucru, și erau realizate de artiști precum Vasile Pop Negreșteanu sau Constantin Nițescu, compoziții care ilustrau marile realizări ale „Epocii Ceaușescu”, precum și aspecte ale activității celor doi din anii ilegalității, fiind semnate de Eugen Palade, Cornelia Ionescu sau Dan Rotaru. Sculpturile erau de asemenea prezente, cele mai cunoscute fiind portretul în bronz al lui Nicolae Ceaușescu realizat de Ion Jalea sau

grupul sculptural realizat de de Gabriela Manole Adoc și Gheorghe Adoc, care-l înfățișau pe liderul comunist român înconjurat de mari personalități istorice românești. Tapițeriile incluse în aceste expoziții erau, în marea lor majoritate, portrete omagiale ale lui Nicolae Ceaușescu, cele mai cunoscute fiind cele semnate de Cornelia Ionescu sau Ileana Balotăț (Marin 2008, 209).

În mod simetric cu strania demodernizare a economiei, de care vorbesc comentatorii politici ai epocii, o brutală involuție estetică se abate peste producția de „artă angajată” sau artă de „comandă”, obligată din nou să utilizeze clișee vizuale anacronice. Acest gen de artă oficială coboară din nou la nivelul unui discurs plastic demodernizat și printr-un primitivism ideologic subiacent, dar și printr-o ritualizare impusă a formulării vizuale, ce ajunge să amintească uneori timpurile revolte ale realismului socialist. Expozițiile tematice oficiale continuă să celebreze momente din istoria noastră rescrisă din perspectiva ideologică a P.C.R. (manifestările „aniversare”), prezintă ipostazieri ale „vieții și construcției socialiste” (Marin 2008, 215).

Apar, în aceeași ordine de idei, ca semn al epocii, expoziții sau cel puțin lucrări dedicate unor episoade din „tinerețea revoluționară” a lui Nicolae Ceaușescu și a soției sale (manifestările „omagiale”). S-au organizat și ample manifestări cu iz protocronist/naționalist: exemplul emblematic în sensul acesta a fost expoziția prilejuită de aniversarea a „2050 de ani de la formarea statului dac centralizat și independent sub conducerea lui Burebista” (Sala Dalles, 1980), expoziția constituind unul din evenimentele care au omagiat un moment istoric incert - despre importantul rege dac și cronologia faptelor sale. Știindu-se destul de puține lucruri - care servea însă cât se poate de bine cultul „marelui conducător” născut la Scornicești și sugera o filiație bimilenară de lideri glorioși ai melegurilor carpato-danubiene-pontice, filiație menită mai ales să-l pună în valoare pe cel mai recent, Nicolae Ceaușescu (Marin 2008, 222).

Există deci mai multe tipuri de instrumente implicate în transmiterea publică a mesajului omagial: volumele omagiale tipărite în țară și în străinătate, înregistrări muzicale (discuri), cinematografia, radioul și televiziunea, manifestările de masă, alte manifestări având un caracter omagial (expoziții, simpozioane omagiale, diferite tipuri de spectacole artistice) organizate în România sau în străinătate. Analiza acestora subliniază confiscarea graduală a acestor instrumente scopului general al promovării cultului lui Nicolae Ceaușescu în spațiul public românesc. Perspectiva instituțională asupra analizării fenomenului de adorare publică a liderului identifică cele mai importante instituții de partid, stat, de masă sau afiliate PCR implicate în susținerea și transmiterea publică a mesajului omagial dedicat lui Nicolae Ceaușescu, după un plan aprobat de cele mai importante foruri de partid (în special, Secretariatul Comitetului Central al Partidului Comunist Român) (Marin 2008, 230).

Aparatul românesc de propagandă a construit biografia liderului comunist român de tânăr revoluționar. Analiza vizează confruntarea conținutului oficial asupra activității revoluționare a lui Ceaușescu cu versiunea autentică a acesteia, așa cum rezultă din informațiile oferite de sursele memorialistice și într-o oarecare măsură de

documentele de arhivă. Se poate observa tendința de a i se atribui lui Ceaușescu un rol important, dar fals, în desfășurarea anumitor evenimente. În cursul anilor 1970, versiunea oficială asupra tineretii revoluționare a lui Nicolae Ceaușescu a inclus invariabil câteva evenimente, care l-au transformat pe acesta într-un revoluționar de profesie: a) participarea lui Nicolae Ceaușescu la activitatea Comitetului Național Antifascist Român (CNAR); b) procesul de la Craiova din 1934; c) procesul de la Brașov din 1936; d) perioada detenției în închisoarea Doftana; e) demonstrația muncitorească din 1 Mai 1939; f) contribuția lui Nicolae Ceaușescu la reorganizarea Uniunii Tineretului Comunist (UTC); g) anii de detenție (1940-1944). Introducerea acestora în discursul public omagial era, de obicei, legată de sărbătorirea trecerii unui număr semnificativ de ani de la momentul producerii respectivului eveniment (Marin 2008, 249).

Legătura simbolică a lui Nicolae Ceaușescu cu marile personalități istorice incluse în panteonul său personal a fost evidențiată și de momentul investirii sale în funcția de președinte al RSR în martie 1974. Imaginea emblemă reținută în presa scrisă și ulterior, în tablourile portret dedicate acestuia, este aceea a unui Nicolae Ceaușescu ținând un sceptru în mână, iar peste piept purtând o eșarfă tricoloră. Această postură a liderului comunist român nu este una menită doar să sugereze o putere autoritară, regală, redată prin simbolul sceptrului, cum ar putea părea la prima vedere. Din contră, imaginea prezentată este una care se încadrează foarte bine la capitolul unei tradiții reinventate, în accepțiunea dată sintagmei de către Eric Hobsbawn (Burakowski 2011, 169). Este vorba despre inducerea unei anumite percepții asupra persoanei conducătorului Nicolae Ceaușescu prin asocierea sa cu elementele tradiționale ale reprezentării puterii politice: poziția hieratică, specifică reprezentărilor conducătorilor în tradiția românească, precum și atributul tradițional al unei puteri de tip regal, sceptrul. O asemenea proiecție a liderului comunist român în spațiul public dobânda un rol legitimator sau de construire a unei legitimări politice pentru conducerea sa, prin uzitarea și integrarea cadrelor prestabilite și familiare mentalului colectiv, legate de imaginile tradiționale specifice marilor conducători români în reprezentarea sa oficială de președinte al statului socialist român. Cu alte cuvinte, puterea lui Nicolae Ceaușescu era legitimată prin filtrarea imaginii sale publice din perspectiva unor elemente tradiționale, familiare în mentalul colectiv românesc, care în plus, făcea și mai credibilă, pretenția sa de a se așeza în directa descendență a marilor eroi naționali (Burakowski 2011, 188).

Un exemplu în acest sens este identificarea activității lui Nicolae Ceaușescu cu cea a lui Mihai Viteazul, consacrată unificării celor trei țări române, era sugerată de fotomontajul publicat de *Flacăra*, cu prilejul aniversării zilei de 1 decembrie 1983. Pe două pagini paralele, erau incluse, într-o perfectă simetrie, poza lui Mihai Viteazul ținând sceptrul în mână, dedesubt fiind reprodușă imaginea binecunoscută a intrării sale în Alba Iulia, respectiv poza lui Nicolae Ceaușescu de la investirea sa în funcția de președinte al Republicii, ținând sceptrul și purtând eșarfă tricoloră, însoțită, de un

instantaneu fotografic de la recenta sa vizită în orașul Unirii, momentul intrării pe aceleași Porți ale Cetății III, pe traseul pe care îl urmasese și ilustrul său predecesor (Deac 2004, 29).

Probabil cel mai cunoscut și uzitat ca material ilustrativ pentru articolele omagiale publicate de presa scrisă era portretul liderului comunist român, semnat de către Constantin Piliuță și intitulat sugestiv, „Întâiul președinte”. Construită pe două planuri distincte, această lucrare plastică îl prezenta în prim plan pe Nicolae Ceaușescu la un pupitru, împodobit cu stema PCR, ținând sceptrul în mână și purtând eșarfa tricoloră. În planul al doilea, în spatele liderului comunist român se regăsea o galerie de personaje istorice, așezate fiecare în nișa lor: Burebista, Mircea cel Bătrân, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Al. Ioan Cuza și Nicolae Bălcescu (Theodorescu, Porumb 2018, 443). Această prezentare selectivă și personalizată a istoriei naționale, culminând cu persoana lui Nicolae Ceaușescu era determinată, așa cum am menționat anterior, de semnificația mesajului pe care aceste figuri de personalități istorice îl puteau transmite: acela al unor lideri dedicați cauzei și luptei pentru apărarea și consolidarea suveranității, unității și independenței naționale, dar care, unii dintre ei, s-au și remarcat prin conduceri pline de realizări pe plan politic și militar. Pentru accentuarea mesajului propagandistic, regulile științei istorice erau ignorate deliberat. Astfel, autorul tabloului l-a situat pe Mihai Viteazul înaintea Ștefan cel Mare, care, astfel, era poziționat exact în spatele lui Nicolae Ceaușescu, pe axul central al tabloului, pentru a crea impresia unei legături între cei doi. O altă lucrare, în fapt o variație pe aceeași temă a tabloului lui Constantin Piliuță era semnată de Eugen Popa și intitulată sugestiv „Inscripție pe drapel”. În cadrul acestei compoziții plastice, Nicolae Ceaușescu era reprezentat cu eșarfa tricoloră peste piept, iar în spatele său se pot descifra siluetele lui Burebista, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare, Horea, Cloșca și Crișan și Alexandru Ioan Cuza (Theodorescu, Porumb 2018, 459).

O altă lucrare identificată din același repertoriu tematic al sublinierii legături organice dintre trecutul glorios și prezentul și mai glorios, prin intermediul personalității conducătorului Nicolae Ceaușescu, este cea semnată de Valentin Tănase și intitulată tot „Omagiu”. În centrul tabloului este reprezentat cuplul Ceaușescu, iar pe fundal se poate distinge steagul național. În partea stângă a lucrării este prezentată la modul simbolic evoluția istorică a poporului român, fiind identificate, prin conturare imaginea marilor eroi ai istoriei naționale (Burebista, Decebal, Mihai Viteazul, Alexandru Ioan Cuza, masele populare ca eroi colectivi care au înlăptuit Marea Unire de la 1918) sau a simbolurilor istorice asociate conducerii acestora (stema Moldovei și Țării Românești), principalele momente ale luptei poporului român pentru independență și unitate. Faptul că Nicolae Ceaușescu este reprezentat ca având privirea îndreptată spre aceste simboluri istorice sugerează postura sa de continuator al marilor idealuri istorice de unitate și neatârnamare națională, promovate de predecesorii săi iluștri, activitatea sa în acest sens fiind adaptată cerințelor dezvoltării României contemporane. Contribuția liderului comunist român la asigurarea independenței prin dezvoltarea

economică a țării este sugerată prin prezentarea, în partea dreaptă a tabloului, a principalelor realizări-simbol ale conducerii sale: metroul, Canalul Dunăre-Marea Neagră, hidrocentralele de la Porțile de Fier și marile unități industriale (Theodorescu, Porumb 2018, 476).

Totuși dacă lăsăm deoparte arta oficială și mai ales cea de inspirație istorică și încercăm să analizăm numai creația artistică autonomă, eludând contextul politic, așa cum procedează de fapt cei mai mulți dintre comentatori, lucrurile se prezintă într-o lumină diferită de ceea ce ne-am așteptat având în vedere situația socio-economică dezastruoasă. Într-o lectură pur stilistică, dintr-o perspectivă ce ia în considerare numai operele, creația propriu-zisă, evoluția artistică de la sfârșitul anilor '70 și din anii '80 ai secolului al XX-lea se prezintă destul de spectaculos (Deac 2004, 44).

Referințe bibliografice

- Barbosa, Octavian. 1976. *Dicționarul artiștilor români contemporani*. București: Editura Meridiane.
- Burakowski, Adam. 2011. *Dictatura lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989*. Iași: Editura Polirom.
- Cârnci, Magda. 2013. *Artele plastice în România 1945-1989. Cu o addenda 1990-2010*. Iași: Editura Polirom.
- Cioroianu, Adrian. 2005. *Ce Ceaucescu qui hante les Roumains. Le mythe, les représentations et le culte du Dirigeant dans la Roumanie communiste* (deuxième édition révisée). Bucharest: Éditions Curtea Veche, L'Agence Universitaire de la Francophonie.
- Cioroianu, Adrian. 2006. *Pe umerii lui Marx. O introducere în istoria comunismului românesc*. București: Editura Curtea Veche.
- Corobca, Liliana. 2020. *Panorama comunismului în România*. Iași: Editura Polirom.
- Dan, Călin, Kiraly Iosif, Oroveanu, Anca, Radu, Magda (coord.). 2016. *Arta în România între anii 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului*. București: Editura UNArte.
- Deac, Mircea. 2004. *Fără rame, fără soclu*. București. Editura Medro.
- Enache, Monica Oana. 2018. *Arta și metamorfozele politicului. Tematica istorică în arta oficială românească între 1944-1965 (pictura, sculptura, grafica)*. Târgoviște: Editura Cetatea de Scaun.
- Frunză, Victor. 1990. *Istoria stalinismului în România*. București: Editura Humanitas.
- Garofeanu, Ruxandra, Hăulică, Dan, Gherasim, Paul. 2012. *Artistul și puterea. Ipostaze ale picturii românești în perioada 1950-1990*, catalog expoziție. București: Editura Art Society.
- Groys, Boris. 2009. *Post-scriptumul comunist*. Cluj-Napoca: Editura Idea Design & Print.
- Guță, Adrian. 2015. *Revista Arta. O scurtă istorie*. Cluj-Napoca: Editura Echinox.
- Ionescu, Radu. 2003. *Uniunea Artiștilor Plastici din România*. București: Editura UAP.
- Marin, Manuela. 2008. *Originea și evoluția cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu 1965-1989*. Alba-Iulia: Editura Altip.
- Oprea, Petre. 2001. *Două perioade din istoriografia artei românești moderne și contemporane*. București: Editura Maiko.
- Popica, Radu, Zamfir, Anca Maria. 2011. *Arta sub comunism. Arta oficială a regimului comunist în colecția Muzeului de Artă Brașov (1945-1989)*. Brașov: Editura Muzeului de Artă Brașov.
- Preda, Caterina. 2017. *The State Artist in Romania and Eastern Europe: The Role of the Creative Unions*. București: Editura Universității din București.
- Shafir, Michael. 1985. *Romania: Politics, Economy and Society*. Miami: Editura Lynne Rienner.
- Titu Alexandra. 2003. *Experimentul în arta românească după 1960*. București: Editura Meridiane.
- Theodorescu, Răzvan, Porumb, Marius. 2018. *Arta din România. Din preistorie în contemporaneitate*, vol. II. București, Cluj-Napoca: Editura Academiei Române, Editura Mega.

- Vasile, Cristian. 2011. *Viața intelectuală și artistică în primul deceniu al regimului Ceaușescu. 1965-1974*. București: Editura Humanitas.
- Verdery, Katherine. 1994. *Compromis și rezistență. Cultura română sub Ceaușescu*. București: Editura Humanitas.