SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Artă în spațiul public sau artă pentru sine: ipostaze ale artistului Ion Grigorescu în epoca comunistă și posttotalitară

Pintilie, Ileana

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Pintilie, I. (2017). Artă în spațiul public sau artă pentru sine: ipostaze ale artistului Ion Grigorescu în epoca comunistă și posttotalitară. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, *17*(3), 399-415. https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55935-5

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Comercial-NoDerivatives). For more Information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0

gesis
Leibniz-Institut
für Sozialwissenschaften

Mitglied der
Leibniz-Gemeinschaft

Artă în spațiul public sau artă pentru sine
Ipostaze ale artistului Ion Grigorescu în epoca comunistă și posttotalitară

ILEANA PINTILIE
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Introducere.
Contextul politic și cultural al perioadei. Anii de formare

O privire retrospectivă asupra artei românești din perioada comunismului este revelatoare pentru diferitele aspecte, aparent contradictorii între ele, legate de procesul de creație și de modul în care acesta apare și se revelează în spațiul public. Ideea de „artist de stat" induce convingerea că avem de-a face cu un artist recunoscut public, oficial și care răspunde, din convingere sau din dorința de a se conforma, cerințelor și normelor artistice, impuse de ideologia oficială, în ceea ce privește creația sau poate chiar în comportamentul public. Cum instaurarea și mai ales definirea comunismului românesc au avut loc în special în anii 1950, iar deceniile ulterioare au adus schimbări notabile, acest articol se referă doar la anii 1970-1980, după instaurarea „revoluției culturale" impusă de Nicolae Ceaușescu prin adoptarea „Tezelor din iulie 1971"[1]. Acestea conțineau 17 propuneri de alcătuire a unui program, pregătit pentru etapa „societății socialiste multilateral-dezvoltate", de „îmbunătățire a activității politico-ideologice de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii"[2]. Se cerea introducerea „învățământului politico-ideologic" în mod obligatoriu, generalizat pentru toate categoriile sociale (nu numai pentru membrii de partid), iar creația trebuia să aibă un „conținut militant". Corespunzător acestui program de măsuri, Ministerul Culturii era înlocuit de o instituție care urma să vegheze la aplicarea acestui

---

[1] „Tezele din iulie 1971", lansate de N. Ceaușescu, au schimbat derularea firească a vieții culturale din România, dând semnalul unei intensificări a presiunii ideologice și a unui control exercitat de putere asupra artei și a culturii. Acestea au fost elaborate ca urmare a unei călătorii făcută de șeful statului român în China și în Coreea de Nord, unde a descoperit cu admirație comunismul asiatic.

[2] Nicolae Ceaușescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătăţirea activităţii politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii, 6 iulie 1971*, Editura Politică, Bucureşti, 1971.

program de măsuri și care se intitula Consiliul Culturii și Educației Socialiste[3]. Ca urmare a acestor măsuri, puse în practică cu o oarecare întârziere[4], se reintroducea un sistem complicat al cenzurii, care urmărea în ce măsură principiile ideologice enunțate de Ceaușescu erau aplicate în spațiul public și supraveghea din ce în ce mai vigilent posibilile abateri de la „Teze".

Un artist revelator pentru această perioadă (și nu numai) a fost Ion Grigorescu, atras în mod constant de spațiul public, de îndată după debutul lui expozițional. A studiat pictura încheindu-și formația academică în 1970, într-o perioadă de relativă deschidere culturală. Deși ca student își amintește că văzuse lista cu cărțile trecute la „fondul secret" al Bibliotecii de Stat (între care se afla și faimoasa carte pedagogică a lui Paul Klee, *Das bildnerische Denken [Gândirea artistică]*), era dispus să obțină accesul la unele dintre aceste cărți, în ciuda interdicțiilor și a restricțiilor impuse de regim. Exista atunci, explică artistul într-un text retrospectiv[5], dorința lui și a colegilor lui de a se bucura de relativele libertăți oferite de regim în ceea ce privește informația și creația. Contextul pare favorabil: la București se deschideau publicului bibliotecile legațiilor franceze, italiene și americane, existau două cinemateci, unde se puteau vedea cele mai importante filme ale regizorilor de marcă. Începeau să se perinde importante expoziții de artă contemporană franceză sau americană, care vehiculau nume mari ale informalului sau ale artei pop.

La terminarea studiilor, în 1970, devine profesor de desen la o școală din Bușteni, unde face naveta zilnic până în 1974, când este convocat pentru șase luni de stagiu militar la Beiuș. Ca profesor, participă la toate obligațiile impuse atunci cadrelor didactice în școli, de la ședințe de informare politică, la vizite acasă la elevi sau deplasări la culesul porumbului etc. După întoarcerea din armată, devine profesor de desen în București la o „casă de pionieri". Aici rămâne încă trei ani, până când i s-a cerut să devină membru de partid; cum el a refuzat, este nevoit să părăsească postul de profesor de desen. Vara, în vacanțe, obișnuia să lucreze pe șantiere de pictură religioasă sau de restaurare de pictură de biserici[6]. Pretutindeni mergea cu aparatul de fotografiat realizând fotografii din locurile străbătute de el. În paralel cu alte lucrări realizate în perioada de debut, el face fotografie în mod constant, utilizând-o fie în pictură sau în litografie, fie ca atare, sub forma unei consistente documentații despre epocă.

După absolvire, și-a intensificat participările la expoziții, în ideea de a obține condițiile necesare de intrare în Uniunea Artiștilor Plastici. I se părea un

---

3 Informatii de pe site-ul www.historia.ro accesat în mai 2017.

4 A existat o oarecare inerție în aplicarea măsurilor impuse, până când uniunile de creație au fost obligate să treacă la aplicarea acestor măsuri.

5 Un text retrospectiv autobiografic cu o semnificație deosebită este „Un copil al socialismului", datat martie 1999 și apărut ulterior în engleză în revista *Plural*, nr. 2 din 1999, pp. 71-78.

6 Ion Grigorescu, „Debutul meu", manuscris, 2009.

pas important de făcut, cu toate că îl cunoscuse pe Andrei Cădere, care stătea deoparte. Astfel, face o primă expoziție personală în 1972, iar în anii următori (1973 și 1974) participă la două expoziții de grup de la Galeria Nouă din București. Evoluția aceastei perioade artistice este fixată de Grigorescu în observații făcute cu acuitate: „Exista o plasă largă cu care vechiul realism socialist (sintagmă care nu se mai pronunța) prindea *diversitățile de manieră*"[7].

Realismul documentar și „realogramele"

Interesul lui Grigorescu pentru oameni l-a făcut să se îndrepte mai întâi spre realitatea imediată și chiar spre „realism", cum singur a mărturisit în mai multe rânduri. Prin acest concept el își dorea să se delimiteze de generațiile anterioare, care practicau un limbaj artistic metaforic. În timp ce această generație anterioară, reprezentată pentru el de fratele său mai mare, Octav Grigorescu, nu mai voia să audă de politic, savurând din plin „modernizarea"[8], Ion Grigorescu se interesa tocmai de acest subiect dintr-o „nevoie de document", din care a luat naștere ceea ce el a numit un fel de „realism documentar". Această atitudine, oarecum singulară în acea perioadă, l-a făcut încă de la început să se distingă de marea masă a artiștilor, care încerca să profite de relativa deschidere culturală de pe la mijlocul anilor 1960 și chiar la începutul anilor 1970.

> „Pictez cum văd: luarea obiectelor în ochi, urmărirea lor se face în mijlocul vieții, nu separat. Vederea e plină de toate gândurile momentului, e cerută de ele, iar imaginea, pe tablou, își poartă justificarea. [...] În 1969 am aplicat un procedeu de desen luat din perioada în care am făcut atletism – kinograma – în același an am și copiat în pictură o fotografie, iar analiza psihologică o foloseam demult pentru găsirea unor procedee de imaginare. [...] Deoarece în dreptunghiul pânzei se îngrămădeau simultaneist părțile subiectului cu forma de vis sau de scenariu de film, am folosit tehnica benzilor desenate în pictură."[9]

Sursele de inspirație din realitatea înconjurătoare, chiar din cea politică și socială, îmbinate cu tehnici de reprezentare neașteptate, care l-au condus de timpuriu spre un mix-media, l-au făcut pe Grigorescu, încă de la debutul expozițional din 1972, un artist extrem de original, chiar singular. Seria de lucrări dedicate sportivilor și Clubului „Rapid", incluzând portretul lui Rică Răducanu, Stadionul și Podul Grant din apropiere, i-au adus laudele Tamarei

---

[7] *Idem*, „Un copil al socialismului", cit. p. 72.

[8] Observația artistului într-un interviu cu Magda Radu, în *Ion Grigorescu. Mărturii XXI. Revizitând trecutul. O colecție de interviuri video*, Galeria Nouă, MNAC Lab, nedatat.

[9] Ion Grigorescu, „Despre artistul realist", *Arta*, nr. 12 din 1973, p. 22.

Dobrin[10]. Dar, în ciuda acestui prim succes public, Grigorescu rămâne lucid și atent la ce se întâmplă în societate. În acea perioadă a realizat mai multe lucrări cu titluri desprinse din cotidienele oficiale, sugerând o atitudine critică la nivel enunțiativ (al titlului); în ceea ce privește reprezentarea, înțelesul nu se desprinde cu claritate, ci mai degrabă apare confuz. De fapt, artistul manipulează privitorul și strecoară o îndoială, o întrebare care poate deveni în același timp și o contestare. În această situație se află două picturi de mari dimensiuni, realizate în același an 1973 și intitulate *Netovarăși* (Figura 1) și *Îndeplinirea planului stă în puterea colectivului* (Figura 2)[11]. Ambele picturi sunt compuse secvențial din momente veridice – sursa este în ambele cazuri, nedisimulat, fotografia de reportaj – asemeni lui Richard Hamilton, păstrând vioiciunea unei narațiuni precipitate, alcătuită din segmente. În ambele cazuri narațiunea nu este explicită, ci eliptică, se sugerează ceva, fără a fi clar ce anume. Imaginile-fragment par decupate în grabă din presă și alăturate în compoziție de cineva care pierde din vedere claritatea înțelesului întreg. Prin acest procedeu artistul induce o anume ambiguitate a reprezentării și ca atare a mesajului. Așa cum el a mărturisit ulterior într-un text retrospectiv[12], lucrarea fusese propusă pentru o achiziție publică, dar, din cauza acestei ambiguități a mesajului, decizia de achiziționare a fost anulată.

În picturile din seria *Reportaj din Gorj* (Figura 3), Grigorescu alege să utilizeze o documentație autentică – fotografiile făcute de un frate al său în această regiune. Interesante în sine și puternice prin sinceritatea lor, fotografiile devin pentru artist un material credibil și de interes. Doar că această metodă de a utiliza fotografii *readymade* sau de a face apel la alte arhive decât cele proprii, aduce în discuție metodele artei pop, aplicate cu dezinvoltură unor subiecte pe placul regimului comunist. Lucrările din această serie au o doză de autentic desprinse parcă direct dintr-o cercetare antropologică de la fața locului, din această nevoie de document și de autenticitate.

El intervine cu pictură şi peste aceste fotografii care păstrau un caracter spontan, saturat de realitatea vizuală imediată, ceea ce l-a determinat pe un comentator să le numească „realograme”[13]. Prin explorarea acestor mijloace de expresie, neobişnuite în contextul artei româneşti, artistul reconsidera puterea de

[10] Tamara Dobrin, care a fost un personaj politic important în ierarhia de Partid și apropiată a familiei Ceaușescu, s-a aflat la un moment dat la conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste.

[11] Artistul a declarat că aceste titluri erau copiate întru totul din presă, în timp ce anumite formulări și expresii ale „limbajului de lemn” practicat atunci și le notase în caietul de „învățământ ideologic” utilizat ca un *aide-memoire*.

[12] Ion Grigorescu, „Arta subversivă din România”, manuscris, text prezentat în cadrul expoziției *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression: 60s-80s/South America/Europe*, Stuttgart, 2009, curator pentru România Ileana Pintilie.

[13] Ion Drăgănoiu, „Realogramele lui Ion Grigorescu”, în catalogul *Ion Grigorescu, Expoziţia nr. 17* (februarie 1976), Galeriile „Tribuna”, Cluj.

seducţie şi de expresivitate pe care o are kitsch-ul, privit tot ca o formă de manifestare a unui spirit popular. În aceeaşi perioadă a imaginat nişte ficţiuni-scenarii compuse special, dar fără semnificaţii deosebite şi având ca sursă de inspiraţie benzile desenate care introduc în structura compoziţională o înlănţuire aproape cinematografică de planuri, însoţite uneori de un text punând în valoare un înţeles al imaginii. De exemplu în catalogul expoziţiei personale din 1974 imaginile au diferite comentarii, chiar şi subtitlul conţine o enumerare egală, indiferentă a unor variate nuclee narative: „un oraş, un foc, o scară, o baltă".

O anume aviditate faţă de tot ceea ce-l înconjoară se regăseşte în acuitatea privirii şi în aplicarea unor soluţii mereu noi în transpunerea acestei realităţi, pe care Ion Grigorescu şi-o imaginează nedistorsionată de preconcepţia artistică. Obsesia păstrării acestui deziderat, a „nevoii de document" a fost exprimată prin manipularea imaginilor din imediata apropiere, tratate cât mai autentic cu putinţă; în acest sens exemple grăitoare sunt două imagini-detalii citadine, pictate aproape fotografic – *Chioşcul*, un mic magazin de artizanat, precum şi vitrina unui magazin de loto, în care se reflectă deformat silueta unui bloc de locuinţe. Aceste imagini devin halucinante embleme ale unei realităţi cotidiene, plină de subînţelesuri şi în acelaşi timp autosuficiente.

Din aceeaşi perioadă datează şi alte scene de viaţă cotidiană – publică sau de familie – pe care, din dorinţa de veridicitate, artistul le supradimensionează utilizând de această dată fotografia transpusă pe hârtie fotosensiblilă metraj. Toate aceste mijloace, ca şi retuşarea fotografiilor cu ajutorul culorilor de ulei exprimă dorinţa de a conferi mai multă veridicitate imaginii printr-o mobilizare a resurselor artistice celor mai neconvenţionale. Această dezinvoltură faţă de convenţii, această prospeţime a percepţiei şi redării senzaţiilor din imediat îl singularizează pe Ion Grigorescu chiar în contextul artei româneşti a anilor 1970, saturate de hiperrealism sau de alte forme de realism.

Artistul fotografiază detalii din cartierele de blocuri de locuinţe, convins că fotografia are capacitatea de a decupa realitatea brută, neprelucrată, accentuând apoi prin culoare diferite detalii, precum cele ale vegetaţiei sau ale unor personaje surprinse în atitudini fireşti pe stradă.

Atitudinea lui Grigorescu de implicare în derularea vieții publice de stat, în politică și în societate a continuat și pe durata anilor care au urmat, îmbrăcând diverse forme artistice. La începutul anilor 1970 este din ce în ce mai intens captivat de fotografie, dezvoltând acest mediu într-o manieră experimentală: fotografie transpusă pe hârtie metraj (*Suceava*), fotografie alb/negru colorată și transformată în pictură (*Piatra Neamț*). De asemenea, își transformă și își adaptează aparatele de fotografiat, creând obiective noi, improvizate dintr-un inel metalic (care susține lentile de ochelari), adaptat aparatului de fotografiat, ulterior și celui de filmat. Acest inel accentuează impresia de intruziune într-un spațiu rezervat, secret sau poate intim, amplificând o tendință de voyeurism, mai ales în acțiunile corporale de mai târziu, din spațiul închis al atelierului sau al locuinței.

Dar luciditatea pe care am evocat-o în cazul lui și implicarea în actualitate se manifestă din plin într-o primă lucrare făcută pentru sine. La „Tezele din iulie 1971" el a reacționat cu un fotoreportaj intitulat *Revoluția culturală* (Figura 4), realizat pe un panou, asociind imaginile cotidiene ale familiei sale cu altele publice, inducând un mister și un suspans subliniat de mici texte dactilografiate și lipite sub fotografii. Arcul de Triumf devine „poarta puterii", sunt semnalați milițieni pe stradă, sugerând un spațiu supravegheat și controlat, iar prin „invazia lăcustelor" se face o aluzie voalată la amenințarea sovietică. Mijloacele de expresie utilizate de artist sunt cele oficiale – ale panourilor de propagandă puse în fabrici (gazete de perete) cu texte fie de laudă, fie critice. Într-un text retrospectiv[14] el menționează și o lungă critică, făcută învățământului de partid din acele zile și notată într-un caiet. Cu această lucrare, Grigorescu a inițiat un corp de opere, pe care, pe bună dreptate, le putem numi „de sertar", deoarece majoritatea dintre acestea nu au apărut în spațiul public decât începând cu anii 1990, odată cu prăbușirea regimului comunist.

Preocuparea lui Grigorescu pentru imagine și pentru reprezentare în general s-a concretizat și prin multiple expoziții, organizate de artist, în care a invitat să expună împreună cu el diferiți colegi, pe care îi simțea apropiați de căutările lui vizuale. O primă astfel de expoziție a avut loc în 1974 sub titlul „Probleme noi ale imaginii", titlu negociat cu grupul de cenzori și de control al UAP[15]. Expoziția s-a desfășurat sub egida Atelier 35 la Galeria Orizont din București și i-a reunit alături de Grigorescu pe Horia Bernea, Teodor Moraru, Ion Dumitriu, Doru Covrig, Florina și Matei Lăzărescu. Dar aspectele vizuale au mers mână în mână cu cercetările lui sociale și politice, pe care a încercat să le continue în spațiul public. Astfel, în 1975 ia parte la o expoziție provocatoare, inițiată de criticul Anca Arghir sub titlul „Imagini ale istoriei. De la document la operă", desfășurată la Galeria Nouă din București, o galerie în care criticii de artă puteau propune anumite teme și concepte curatoriale, iar răspunsul participanților avea la bază o cercetare artistică. Ideea acestei expoziții a fost de a arăta că *istoria* – o temă de impact, confiscată de puterea propagandistică, poate să dea naștere unor opere de artă adevărate și nu doar unor poncife, așa cum se percepea în mod curent în opinia multora. Cum selecția de artiști a fost restrânsă doar la șase nume, expoziția a provocat frustrare în rândul unor artiști neinvitați și a fost atacată în oficiosul de Partid, *Scânteia*, fapt care a declanșat un imens scandal și a dus la închiderea expoziției, ulterior și a galeriei.

Scandalul acestei expoziții nu a fost provocat de Ion Grigorescu, cu toate că ceea ce el a ales să expună conținea o mare doză de ambiguitate, la limita provocării. Principala lucrare expusă de el s-a intitulat *Marea demonstrație de 23 August – Sărbătoarea Eliberării* (Figura 5) și era alcătuită dintr-un panou ce

[14] Ion Grigorescu, „Un copil al socialismului", cit.
[15] *Idem*, „Arta subversivă...cit.", p. 6.

conținea fotografii luate direct de la parada oficială, prezentată pe postul național de TV. Fotografierea ecranului alb/negru conținând aceste imagini apărea redundant, ca o deconcertantă copiere a realității, producând o hiperrealitate saturată, o imagine secundară ce nu conduce nicăieri. Acest fotomontaj pe panou, cu citate din discursurile oficiale lipite sub fotografii, ca un comentariu autocopiat și multiplicat infinit, în general mimarea tipului de discurs vizual și verbal propagandistic, semnifica o mimare a unei realități halucinante, pervertită de ideologie și devenită ridicolă prin această copiere, ca o „îngânare“ a discursului oficial[16]. Anca Arghir enunţa în textul-fişă individuală că Ion Grigorescu are un comportament artistic „pur dialectic” şi încerca să deslușească conţinutul imaginilor provocatoare printr-un dialog cu el. Cu toate acestea discuția despre subiectivitatea versus obiectivitatea artistului nu a clarificat, ci mai mult a sporit ambiguitatea gestului de a alege un astfel de subiect. Lucrarea, deși n-a putut fi contestată, a fost privită totuși cu suspiciune sesizându-i-se gradul de subversiune. Această lucrare prezentată în public este un pandant al panoului păstrat pentru sine și intitulat *Revoluția culturală.*

Înregistrarea realității

Dacă această lucrare a fost produsă din perspectiva celui care primește realitatea direct acasă, mediată de unicul post de televiziune, *Meeting electoral*, 1975 (Figura 6) în schimb prezintă imagini fragmentare, alerte, nervoase, captate direct, la fața locului. Artistul, participant el însuși la o astfel de demonstrație de 1 Mai, fotografiază pe ascuns în jurul lui, surprinzându-i pe ceilalți participanți, plictisiți și obosiți, fumând în „timpii morți” la umbra vegetației, așezați pe borduri, dar și o mașină încărcată de difuzoare, utilizată să amplifice uralele mulțimii sau persoanele însărcinate cu supravegherea, „înarmate” cu aparate de emisie-recepție și care nu sunt milițieni, ci poartă veșminte civile. De fapt, această serie fotografică, devenită memorabilă după ce a fost scoasă la lumină de către autor în anii 1990, devine semnificativă pentru modalitatea lui Grigorescu de a se documenta: fotografii sau chiar un film (*În Bucureștiul iubit*, 1977), făcute cu o cameră camuflată, suprinzând astfel, fără montaj sau premeditare doar „ceea ce se vede”, adică realitatea cotidiană brută, surprinzătoare prin felul direct, „sincer”, al înregistrării.

În timp ce *Meeting electoral* pare să pună în discuție presiunea și constrângerile făcute de politic și reflectate în viața oamenilor obișnuiți, manipulați de către putere, multe alte fotografii, realizate în București prezintă – fără comentarii – demolări, distrugeri de tot felul și documentează apariția unui

[16] Artistul notează retrospectiv: „Sunt 30 de ani de la întoarcerea armelor în război: *snapshots* după reportajul TV din piața fostă Stalin. În fiecare an suita de imagini e identică, într-atât au devenit icoane de biserică”, în *Ibidem*, p. 6.

monstru arhitectural – Casa Poporului abia ridicată, tronând impunătoare pe o esplanadă goală. Fotografiază pe Dealul Arsenalului și în zona Uranus sau Izvor. În diferitele texte artistul rememorează situația de atunci și faptul că era interzis să fotografiezi casele deja golite în vederea demolării sau chiar distrugerile în etape ale acestora. Nici măcar foștii proprietari nu aveau dreptul la acest act de memorie, ceilalți cu atât mai puțin. Ca atare, acțiunile lui de fotografiere în public exprimă acest grad de risc, pe care artistul îl caută în mod constant sau pe care îl întâlnește adesea.

Filmul intitulat ambivalent *În Bucureștiul iubit* a fost realizat în aceeași manieră cu camera ascunsă și din tramvailul 26 surprinzând, în 1977, inițierea programului de demolări și transformarea capitalei într-un imens șantier, străbătut de muncitori constructori. Spre deosebire de filmele legate de corp sau de filmul *Dialog cu Președintele Ceaușescu*, care sunt făcute într-un spațiu închis, claustrofobic, cel cu Bucureștiul este inundat de o lumină crudă, puternică, dezvăluind, nemilos, distrugerile inițiate deja. Artistul a recunoscut că a fost atras de tema ruinii[17], pe care o semnalează pretutindeni în țară, fie că este vorba de București, de Iași, de Craiova sau de colțuri uitate, prin unele sate de graniță. Ruina, decrepitudinea, sărăcia alcătuiesc un tablou al unui tip de existență orientală, surprinsă la o margine geografică și la trecerea de la o eră istorică la alta. Artistul nu comentează, ci reflectă doar ceea ce ochiul vede și selectează, alcătuind un ansamblu de imagini ce se construiesc singure într-un discurs, lăsând impresia de obiectivitate.

Reprezentarea lui Nicolae Ceaușescu

Așa cum am văzut deja, unele dintre creațiile lui Grigorescu erau, încă de la început, sortite unei existențe „de sertar", artistul fiind conștient că nu le va putea prezenta în public, iar aceste opere au apărut doar după căderea regimului comunist. Una dintre acestea este filmul *Dialog cu Președintele Ceaușescu* (1978), în care se conturează exemplar mai multe idei și reflecții asupra societății socialiste în care trăia. Filmul a fost excelent analizat de către Klara Kemp-Welch[18], deci nu voi insita asupra descrierii derulării acțiunii, bazată fundamental pe o opoziție de discurs dintre cele două personaje – tovarășul Ceaușescu și artistul însuși. Aș adăuga doar că acest discurs în opoziție rezumă perfect diferitele contradicții ideologice sesizate de artist și

[17] Vezi în *Ion Grigorescu. Mărturii XXI. Revizitând trecutul*...cit. De altfel această temă revine în mod explicit (ca o secțiune) în expoziția „Anatomia opunerii, supunerii, expunerii", deschisă în 1991 la Căminul Artei din București.

[18] „Interviuri imposibile cu Ceaușescu: Ion Grigorescu și imaginația dialogică", în *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră/The Man with a Single Camera*, ed. Alina Șerban, Sternberg Press, Berlin, 2013, pp. 158-179.

exploatate de el și în alte serii de lucrări și, într-un fel, încheie o perioadă de contestare activă și de participare, într-un mod propriu, la viața politică și socială contemporană lui.

Din punct de vedere artistic, filmul aduce în discuție tema dublului prezentat antagonic, sub forma unei competiții-înfruntări. Chiar dacă autorul reușește să ne facă să credem că a dorit această opoziție dintre el – un intelectual contestatar și Ceaușescu – reprezentantul vârfului puterii politice, aspectul acestei dedublări în roluri diferite ne face să o privim dintr-o perspectivă psihologică, interioară. Dedublarea-înfruntare se regăsește în mod deschis în filmul *Box*, unde artistul boxează împortiva dublului său fantomatic care, infatigabil, îl înfrânge în cele din urmă.

Destinul a făcut ca, la un moment dat, Grigorescu să fie invitat alături de alți colegi să realizeze un portret al șefului statului, practică curentă în anii 1980, instaurând cultul personalității dictatorului[19]. Modul său neconvențional de documentare, având ca sursă imaginile TV, l-au condus la o reprezentare mai realistă a acestuia, adică îmbătrânit. *Portretul lui Nicolae Ceauşescu* (Figura 7), în triplă ipostază prezenta trei personaje concentrându-se asupra machetei cu zona Casei Poporului. Ideea lui Grigorescu a fost de a-l prezenta pe dictator într-o triplă ipostază, cele trei figuri ale lui Ceaușescu păreau iritate de părerile puse în discuție, contrazicându-se între ele. Portretul a fost respins, considerându-se ambiguu, neclar și posibil subversiv, în orice caz necanonic. I s-a cerut pictorului să păstreze doar o singură reprezentare, respinsă în final și aceea, deoarece era prea „realistă", când de fapt cerința era o reprezentare idealizată.

Viziunea critică în postcomunism

După căderea comunismului, Ion Grigorescu a intrat în centrul atenției comunității artistice locale, dar și internaționale prin opera masivă de „sertar", scoasă la iveală, dar și prin intensificarea creației lui în perioada de tranziție. Multe gânduri sau idei artistice, trecute sub tăcere în anii 1980, când s-a retras din viața publică, au fost scoase la lumină și au șocat prin acuitatea înțelegerii situației istorice și prin profunzimea judecăților de valoare exprimate atunci. Artistul a început să-și comenteze propria lui activitate, adesea extrem de critic, considerându-se pe sine, în mod exagerat, în calitate de participant la comunism,

[19] După câte știm, Ion Grigorescu a fost singurul artist vizual din cei opt convocați odată în 1980, care a mărturisit onest că, fiind activ în acei ani, a fost obligat de sistem să facă compromisuri ideologice cu puterea, chiar dacă nu și artistice. De fapt a fost singurul din întreaga perioadă comunistă. Motivația se găsește în interesul lui real pentru personalitatea paranoică a lui Ceaușescu, luând această sarcină-invitație ca pe o provocare artistică. Ca dovadă a acestui interes stă tocmai filmul *Dialog cu Președintele Ceaușescu*, unde artistul, „jucând" rolul dictatorului, își fabricase o mască cu figura acestuia.

participant și la compromisul continuu care trebuia făcut cu puterea politică. O face fie prin unele texte retrospective („Un copil al socialismului", 1999 și „Arta subversivă din România", 2009), fie prin mai multe expoziții care îi asigură o poziție de critic activ al perioadei comunismului, dar și al celei de tranziție.

Dintre acestea aș aminti „Anatomia opunerii, supunerii, expunerii", deschisă, în 1991, la Căminul Artei din București, în care artistul consideră că își „recapitulează" propriile poziții – opunerea, supunerea amestecate în expunere – sau instalația *Țara nu e a miliției*nilor, *securiștilor și comuniștilor* (Figura 8), prezentată în Piața Unirii din Timișoara, pe schelele de pe fațada Muzeului de Artă, cu ocazia expoziției „Stare fără titlu", din același an. Din această instalație artistul a utilizat unele piese și în 1992, tot la același muzeu din Timișoara, cu ocazia acțiunii sale *Basarabia*, la expoziția „Pământul" (Figura 9). Dacă expoziția de la Căminul Artei structura tematic diferite serii de lucrări ale lui Grigorescu și le scotea în spațiul public pe cele cvasi-necunoscute, instalația prezentată mai întâi la Timișoara a fost o lucrare nouă, reprezentând o umanitate delabrată, diversă și confuză, tăiată din resturi de tablă de zinc. Desenul expresiv și adânc al acestor siluete, inclusiv faimoșii câini vagabonzi, au creat un impact vizual incontestabil, clasând această lucrare printre cele mai puternice datorită mesajului, dar și prin realizarea artistică.

Tot în aceeași perioadă, artistul a fost invitat, alături de alți câțiva confrați din fosta Europă de Est, să creeze direct în spațiul Muzeului Stedeljik din Amsterdam, în cadrul expoziției „Wanderlieder. A Journey through the New Europe". Inspirat din situația politică tulbure din țară, din acei ani de tranziție, el a realizat o amplă compoziție pe trei registre, intitulată *Omagiu pentru Golania* (Figura 10), în care a combinat pictura murală cu obiecte decupate din tablă și apoi pictate. În anul următor, în 1992, se deschidea o nouă expoziție a artistului la Galeria Catacomba din București, purtând și aceasta un titlu neliniștitor și șocant: „Politica, religia și arta în față cu crima", exprimând, după spusele sale, neîncrederea în instituțiile care construiesc axe fundamentale. Grigorescu adună și expune lucrări produse în diferite perioade, unele inedite și provocatoare. În spațiul galeriei sunt reunite instalații de tablă (*Țara nu e a miliției*nilor *securiștilor și comuniștilor*), picturi pe diverse suporturi neconvenționale, între care și niște schițe de portret pentru Ceaușescu, obiecte (*Capul Agăi Bălăceanu*). Textul utilizat pentru mini-catalog provine din jurnalele sale care încep să iasă atunci la lumină[20].

[20] În ultimii ani Ion Grigorescu a publicat două volume masive de jurnal, însoțite de desene și de fotografii după diferite lucrări, iar acest material se dovedește a fi o sursă alternativă viabilă de înțelegere a operei sale din trecut. Ion Grigorescu, *Labirintic și noaptea exorcism. Jurnal 1970-1975*, Tipografia Sprint, București, 2013; *Idem*, *Artist, critic, public, el însuși. Jurnal și vise, Ion Grigorescu 1976-1979*, Tipografia Sprint, București, 2014.

Concluzii

Astfel, Ion Grigorescu apare ca fiind un artist angajat în spațiul public, asumându-și o poziție critică fără a fi însă discursivă, pedantă sau moralizatoare. Această poziție ar putea fi definită azi ca fiind „antisistem", criticând tot ceea ce face parte dintr-un *establishment*, chiar dacă regimurile s-au schimbat. Contestarea pe care el o propune face parte mai degrabă din necesitatea afirmării libertății de expresie și de exprimare, necesară oricărui artist ce nu vrea să se retragă doar în spațiul atelierului. Singularitatea creației lui se datorează însă nu doar tematicii originale și provocatoare, ci mai ales nonconformismului în abordarea mijloacelor artistice, de fiecare dată adaptate situației specifice a lucrării. Prin aceste poziții ale sale, Ion Grigorescu a devenit, în anii 1990, un lider al tinerei generații, care parcurgea, derutată, trecerea de la comunism la economia de piață, pe fundalul unei crize morale, acutizate între timp.

Ilustrații*

Figura 1. Ion Grigorescu, *Netovarăși* (1973)
© Ion Grigorescu

Figura 2. Ion Grigorescu, *Îndeplinirea planului stă în puterea colectivului* (1973)
© Ion Grigorescu

* Imagini reproduse cu acordul artistului.

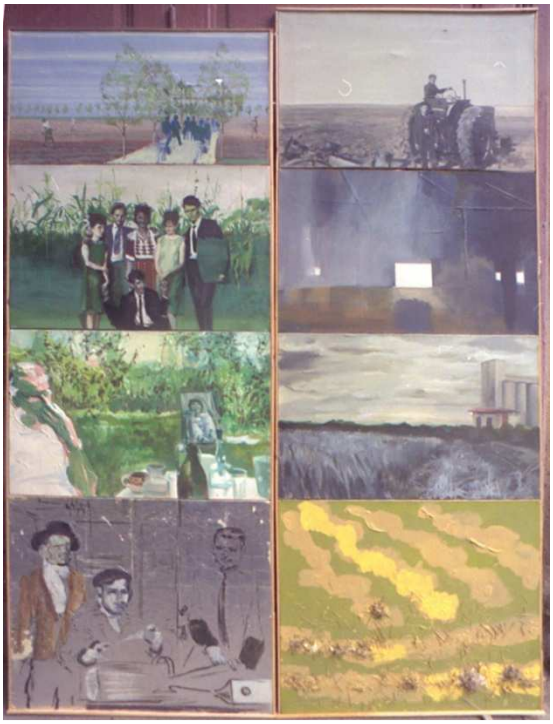

Figura 3. Ion Grigorescu, *Reportaj din Gorj* (1972)
© Ion Grigorescu

Figura 4. Ion Grigorescu, *Revoluția culturală* (1971)
© Ion Grigorescu

Figura 5. Ion Grigorescu, *Marea demonstrație de 23 August – Sărbătoarea Eliberării* (1974)
© Ion Grigorescu

Figura 6. Ion Grigorescu, *Meeting electoral* (1975)
© Ion Grigorescu

Figura 7. Ion Grigorescu, *Portretul lui Nicolae Ceauşescu* varianta 1 (1979)
© Ion Grigorescu

Figura 8. Ion Grigorescu, *Țara nu e a milițienilor, securiștilor și comuniștilor* (1991)
© Ion Grigorescu

Figura 9. Ion Grigorescu în mijlocul instalației de la „Pământul”,
Muzeul de Artă din Timișoara, 1992
© Ion Grigorescu

Figura 10. Ion Grigorescu, *Omagiu pentru Golania* vedere de ansamblu,
Stedelijk Museum, Amsterdam, 1991-1992. (1992)
© Ion Grigorescu