

PORTRETUL CA ARMĂ. LIDERULUI COMUNIST ROMÂN ȘI REPREZENTĂRILE SALE ÎN ARTELE PLASTICE

SILVIU-GABRIEL LOHON*

Extinderea figurii dictatorului este masivă. Autoritatea este supralicitată. Dictatorii își recapătă în imaginarul politic pozițiile de noi zei suverani, mărcile incontestabile ale absolutului terestru, arhitectii și diriguitorii unor noi universuri politice, când dorite, când hulite. Această explozie a profanului în artă este de negăsit în alte vremuri. Scopul primar al acestor maniere de deturnare a obiectului religios nu sunt altele decât acelea de mascare a violenței absolute și a cruzimii lor intrinseci. Spre ce conduce această euforie a puterii? Care este idealul acestor visuri de voință de putere? Analizată acum, moștenirea culturală pe care ne-au lăsat-o artiștii plastici despre perioada comunismului ceaușist poate fi grăitoare în acest sens.

Una din temele de bază ale plasticii omagiale comuniste românești este cea a *tinereții revoluționare*. Evident că aceste tablouri nu-l puteau avea ca erou decât pe Nicolae Ceaușescu, însă devotații pictori oficiali au inserat-o discret și pe viitoarea soție, Elena. În tabloul *1 Mai 1939* (Fig. 1)¹, impulsurile anti-*establishment* ale tânărului Nicolae ne propovăduiesc, pe de o parte, iminenta descătușare a poporului din „chingile” fasciste (în spatele lui poate fi văzut un panou pe care stă scris „Jos Fascismul”), iar pe de altă parte, alături de el, sfioasa parteneră de ideal comunist, dar și de viață girează pornirile revoluționare ale soțului ei prin purtarea, ca într-o procesiune religioasă, a unei ramuri albe de cireș, marca neprihănirii care vine dinspre parte feminină. Cuplul este voluntar întinerit, trimis într-o zonă a înfloririi perpetue. Comunismul românesc nu exclusese încă moartea, ca rămășiță burgheză, din registrul său paradisiac. Era un neajuns pe care trebuiau să-l elimine urgent. Prin urmare, proiectarea lor într-un paradis „particular”, construit expres numai pentru ei, reprezintă soluția cea mai bună. Într-un alt tablou referitor la revoluționarismul juvenil al celor doi, Eugen Palade (Fig. 2)² ne-o înfățișază, de data asta, pe Elena Ceaușescu în centrul imaginii. Ea poartă o bluză modestă, alb-albastră, cu un – inevitabil – buchet de lalele, semn al primăverii calendaristice, dar și al celei sufletești. Nicolae Ceaușescu o secondează cu o alură de tânăr intelectual a cărui privire adancă, întreprinzător-violentă, trimite la reflecția asupra problemelor contemporane. Alături de el, Elena Ceaușescu împletește datoria către Partid, Popor și Țară cu dragostea pentru tânărul consort ilegalist.

* Cercetător științific III, drd., Institutul de Cecetări Socio-Umane „C.S. Nicolăescu-Plopșor, din Craiova al Academiei Române; e-mail: gabilohon@gmail.com.

¹ Vintilă Mihăescu, *1 Mai 1939*, nedatat, 200 × 135 cm.

² Eugen Palade, *1 Mai*, 1986, 201 × 240 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 1. Vintilă Mihăescu, *1 Mai 1939*, nedatat, 200 × 135 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 2. Eugen Palade, *1 Mai*, 1986, 201 × 240 cm.

Se cuvine să mai amintesc alte trei lucrări, în opinia mea semnificative: *23 August 1944* (Fig. 3)³, *În anii ilegalității* (Fig. 4)⁴ și, din nou, *23 August 1944* (Fig. 5)⁵. În primul exemplu, tânărul Ceaușescu vorbește mulțimii – pe care ne-o

³ Corneliu Ionescu, *23 August 1944*, nedatat, 144 × 126 cm.

⁴ Idem, *În anii legalității*, nedatat, 100 × 117 cm.

⁵ Vasile Pop-Negreșteanu, *23 August 1944*, 1984, 130 × 160 cm.

imaginăm agitând steaguri și portrete (sic!) – de la înălțimea unui balcon, probabil, despre putreziciunea lumii vechi, la a cărei cădere el, împreună cu Elena, au contribuit în chip esențial. Flancați de drapelurile roșii ale Partidului Comunist Român și de cele tricolore, ei trasează fără ezitare coordonatele mult doritei lumi noi pe care o vor păstori ireproșabil. În cel de-al doilea exemplu, același Ceaușescu, tânăr, suspendat la o tribună, se oferă să conducă destinele oamenilor spre o lume egală și mai dreaptă, pentru care a luptat atât. În rândul din față, Elena Ceaușescu, purtând aceeași bluză cu gulerășe cumiți, ascultă fermecată vocea providențială a lui Nicolae Ceaușescu. Tabloul lui Vasile Pop-Negreșteanu însă, invită la un comentariu ceva mai aplicat. Product exploziv al artei oficiale comuniste românești, *23 August 1944* are meritul de a fi, cumva, extracanonice în sensul manierei de reprezentare a imaginii Elenei Ceaușescu. Decupată parcă de pe un perete ieșit de sub pensula realistă a mexicanului Diego Rivera (Fig. 6)⁶, alegoria combină două dimensiuni pe care se derulează firul epic și care dau tabloului o notă oarecum compozită: cea cosmică și cea terestră. În planul celest, curg la nesfârșit secvențe istorice din tumultosul trecut românesc care frizează, însă, anacronismul prin amalgamarea la un loc a armatelor dace cu gărzile patriotice. În cel teluric, tânărul cuplu Ceaușescu apare ca o emanație a mulțimii, reprezentată aici de proletariat care își manifestă din plin bucuria față de propria zămislire, agitând drapelurile și aplaudând. De ce spuneam că acest tablou este unic un felul lui? Pentru că centrul de greutate al pânzei este reglat pe *facies*-ul Elenei care, îmbrăcată cu aceleași haine cumiți ca în unele reprezentări de mai sus (vezi Fig. 2, 3 sau 4) pășește ingenuă și absorbită în lumea nouă. Forța de pătrundere a privirii ei ne distrage, de fapt, atenția de la desfășurătorul alegoric tematic al tabloului și ne transpune într-o lume adiacentă celei primare. Nicolae Ceaușescu pierde masiv din investitura sa mitică și aproape că se confundă cu mulțimea. Reprezentarea Elenei Ceaușescu întruchipează *alter ego*-ul lui Nicolae, cel care vine să întrească gestica prezidențială, dar care are grijă să-și confecționeze, în paralel, și o pistă de pe care să-și lanseze propriul cult al personalității.

Tematica *vizitelor de lucru* este abordată într-o manieră aparte. Cuplul prezidențial dă indicații, e poziționat în prim-plan. *Story*-ul tablourilor este centrat pe el. Gestul simplu, dar plin de semnificații al *Conducătorului*, ne arată ceea ce trebuie văzut, de la el pornind liniile de forță ale tablourilor. În lucrarea *București. Centrul civic* (Fig. 7)⁷, putem observa exact aceste lucruri. Aflați undeva în „centrul civic” al Bucureștiului, pe malul Dâmboviței, Elena și Nicolae Ceaușescu îi întruchipează pe arhitecții simbolici ai întregii ctitorii. Ei sunt însoțiți de un grup compact de „învățăcei” într-ale arhitecturii – în fapt, adevărații constructori ai „mărețelor ctitorii”. Unul dintre ei și-a pregătit chiar un carnețel și un creion cu

⁶ Diego Rivera (1886–1957), pictor muralist realist mexican, cubist la începutul carierei sale, a abordat o tematică revoluționară exprimată prin alegorii de extracție marxistă: *Legenda lui Quetzalcoatl* (1929) sau *Visul de Duminică după-amiaza în Alameda* (1947). A sprijinit Revoluția Socială din Mexic a lui Emiliano Zapata și a lui Pancho Villa, din 1910.

⁷ Valentin Tănase, *București. Centrul civic*, nedatat, 180 × 180 cm.

care va lua notițe cumiști pe baza sfaturilor lor. În planul secund al tabloului, pe malul celălalt al râului care curge parcă și el în sensul celor indicate, se întrezăresc clădiri masive, probabil blocuri de locuințe, care se ridică, ai zice, odată cu trecerea prin preajmă a cuplului preșidențial, garantul progresului.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 3. Corneliu Ionescu, *23 August 1944*, nedatat, 144 × 126 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 4. Corneliu Ionescu, *În anii ilegalității*, nedatat, 100 × 117 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 5. Vasile Pop-Negreșteanu, *23 August 1944*, 1984, 130 × 160 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 6 (a). Diego Rivera, *Legenda lui Quetzalcoatl*, 1929, pictură murală.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 6 (b). Diego Rivera, *Visul de Duminică după-amiază în Alameda*, 1947, pictură murală.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 7. Valentin Tănase, *București. Centrul civic*, nedatat, 180 × 180 cm.

Omagiul tandemului Ion Bitzan–Vladimir Șetran (Fig. 8)⁸ ne transportă vizual în contextual „*Amenajării complexe a râului Dâmbovița, ctitorie a epocii Nicolae Ceaușescu*”, așa cum stă scris pe o plăcuță de marmură în planul doi al lucrării amintite. În tabloul *Primăvara* (Fig. 9)⁹, pictorul Eugen Palade îi proiectează pe cei doi în decorul campestru, exact în momentul debutului campaniei însămânțărilor de primăvară. Nicolae Ceaușescu descrie din nou, prin aer, dimensiunea proiectului,

⁸ Ion Bitzan și Vladimir Șetran, *Omagiu*, nedatat, 200 × 200 cm.

⁹ Eugen Palade, *Primăvara*, nedatat, ulei pe pânză, 170 × 180 cm.

cam cum să fie – ce? Nu contează. Mimica vorbește de la sine pentru că dreapta măsură a lucrurilor o dă, nimeni altul, decât Conducătorul iubit. Imediat lângă el, Elena Ceaușescu, înveșmântată simplu, într-un complé de nuanță deschisă, iar în mâini ținând, din nou, un buchet de flori, de data asta, albe – căci, nu-i așa, ea este o ființă sensibilă, emotivă – stă gata-gata să izbucnească în plâns la vederea semănătorii care așteaptă cuminte semnalul „Agricultorului”. În spatele lor poate fi văzut un grup de țărani, tern îmbrăcați, care așteaptă neputincioși, dar mirați să li se reveleze minunea. Tabloul – și acesta nu este singurul care o face – exhibă și un metasens. Eugen Palade recurge, pe baza simbolisticii ogorului în care se așează sămânța pentru a-l fertiliza, și la o decorticare a atributului fecund al cuplului Ceaușescu. Pentru că se pricepe la toate, ei sunt capabili să fertilizeze ideologic, nu doar ogorul pe care îl scrutează cu privirea, ci și o națiune întreagă. În conformitate cu dimensiunea afrodisiacă a gesturilor lor, ei posedă, apoi distribuie, în mod miraculos, fertilitatea întregii țări. De aici nu mai era decât un mic pas, o chestiune de timp, până ca aceste efuziuni virile ale Elenei și ale lui Nicolae să își găsească o clară materializare în creșterea și multiplicarea producției agricole. Este vizibilă corespondența cu fantastele soluții ale savanților agronomi sovietici, Ivan Vladimirovici Miciurin și Trofim Denisovici Lâsenko cunoscute sub titulatura de *transmisibilitatea caracterelor dobândite* sub influența mediului înconjurător¹⁰.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 8. Ion Bitzan și Vladimir Șetran, *Omagiu*, nedatat, 200 × 200 cm.

¹⁰Pentru o prezentare completă a acestor idei, vezi capitolul „*Lupta contra naturii*” în Lucian Boia, *Mitologia științifică a comunismului*, București, Editura Humanitas, 2005, pp. 171–201.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 9. Eugen Palade, *Primăvara*, nedatat, ulei pe pânză, 170 × 180 cm.

Ultima abordare portretistică a celor doi soți Ceaușescu pe care voi încerca să o analizez este gigantul tablou aparținând aceluiași Eugen Palade (Fig. 10)¹¹. Pe o pânză destul de întinsă, pictorul construiește un triptic, o încercare de epopee în trei părți, fiecareia dintre ele corespunzându-i câte o culoare din drapelul românesc. Astfel, primul segment al lucrării, cel pe fond albastru, ni-i expune pe cei doi aruncând la baza unui edificiu, „Prima” mistrie de mortar care conține însuși gestul creator, cea dintâi expresie a fertilității. La mijlocul compoziției, fondul galben ne trimite direct în universul satului românesc în care, în urma schimbărilor propuse de cuplul prezidențial, nu ar trebui să mai rămână picior de locuitor. Cât despre partea ultimă a lucrării, cea roșie, aici ei sunt plasați în sectorul petrochimic, câmpul „predilect” al Elenei Ceaușescu. Tabloul, ca și toate celelalte nu transmite decât un singur lucru. Ei se află la cârma țării, ei stabilesc drumul acesta simbolic spre comunism în conformitate cu idealul progresist, însă materializarea lui poate fi împlinită și retroactiv. În urma indicațiilor lor se inaugurează o sumă de obiective rutiere sau industriale. Slab navigabilul canal Dunăre–Marea Neagră, martor mut al atâtor atrocități comise acolo în anii comunismului dejist în urma cărora au murit câteva mii de oameni¹², Transfăgărășanul care face posibilă legătura sudului României cu centrul și nordul țării, diferite platforme industriale și rafinării sau metrourile sunt numai câteva dintre exemplele care ilustrează tendința de a străpunge, de a penetra, de a croi drum, toate acestea ducând la o simbolistică a deschiderii. Invariabil, aproape în fiecare reprezentare a vizitelor de lucru, există câte un inginer sau câte un muncitor

¹¹Eugen Palade, *Compoziție*, 1989, 200 × 124 cm.

¹² O foarte bună prezentare a acestui episod al comunismului românesc la Marian Cojoc, *Historia Dobrogei în secolul XX. Canalul Dunăre–Marea Neagră*, Mica Valahie, București, 2001.

care își notează „indicațiile prețioase” și care aprofundează imediat sfaturile tovarășilor, semn că proiectele încep să se materializeze. Ei rețin din zbor, întru memoria națiunii, mesajul tovarășilor care va fi „piatra de temelie” a socialismului. Gestul creator este însoțit de *logos*-ul primordial, iar tot ceea ce dispun soții Ceaușescu este marcat de sigla perenității.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 10 (a). Eugen Palade, *Compoziție*, 1989, 200 × 124 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 10 (b). Eugen Palade, *Compoziție*, 1989, 200 × 124 cm.

O alta manieră de abordare a imaginii oficiale a Elenei Ceaușescu, deși mult mai restrânsă cantitativ decât cea acordată soțului ei, aș putea-o denumi simplu, *omagiile*. Cu toate că aici se reiau (și) teme din celelalte tablouri există, totuși, o anumită direcție tematică a acestor reprezentări. Elena Ceaușescu apare ca o sanctificată, reprezentată singură sau înconjurată, cel mai des, de pionieri și șoimi ai patriei, pe fondul sforăitor al mamuților industriali falimentari încă din proiect. Astfel, Vintilă Mihăescu propune, într-un alt tablou de-al său (Fig. 11)¹³, o Elena Ceaușescu apostolică, mesianică, revărsându-și generos bunătatea nativă asupra întregii țări, simbolizată aici de „tinerele mlădițe”, pionierii, care îi întind recunoscători buchete masive de flori. Ea poartă în mâna dreaptă o torță aprinsă, semn al vitalității debordante a personajului, iar imediat lângă ea, un porumbel alb pare a citi chiar el dintr-un volum gigantic despre „Epoca de Aur”, ocazie cu care, trebuie să recunoaștem, și natura este impresionată de forța Elenei Ceaușescu.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 11. Vintilă Mihăescu, *Omagiu*, nedatat, 95 × 118 cm.

Gheorghe Pârvu propune și el un omagiu (Fig. 12)¹⁴, dar unul pășunist, unul care nu abordează presupusa transcendență a personajului, ci terestrialitatea acesteia. Din nou, câțiva pionieri o ovaționează amplu, spectacular, cu un atașament de care nici măcar mamele lor de drept probabil ca nu aveau parte. Elena Ceaușescu este aureolată cu o imensă coroană de spice de grâu prin care i se cedază ofrandele florale.

¹³Vintilă Mihăescu, *Omagiu*, nedatat, 95 × 118 cm.

¹⁴Gheorghe Pârvu, *Omagiu*, nedatat, 95 × 118 cm.

Răspunsul lui Sabin Bălașa la ingerințele cultului personalității Elenei Ceaușescu un suferă nici el de lipsă de promptitudine. Varianta portretistică propusă de el (Fig. 13)¹⁵ este, cel puțin dintr-un punct de vedere, artistic-nocivă. De ce? Pentru că autorul îi conferă personajului, așa cum apare el aici, elementele principale ale artei sale picturale. El ne-o înfățișează pe Elena Ceaușescu simplu îmbrăcată, cu o figură împietrită și cu o floare în mâini. Fondul intens albastru al tabloului îndeamnă, din nou, la transcendență. Ea este supraomul care va salva țara. Noi nu avem altceva de făcut decât să credităm demersul divin și apoi să ne bucurăm de ceea ce ni se va da. Cu toate că tabloul face parte din lungul șir al producțiilor artistice encomiastice, lucrarea lui Sabin Bălașa se distinge de celelalte printr-o desprindere de manierismul buf, sforăitor al celorlalți pictori. Dar pentru autor, transferul de șablon artistic de care aminteam mai sus, a fost dramatic.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 12. Gheorghe Pârvu, *Omagiu*, nedatat, 95 × 118 cm.

¹⁵ Sabin Bălașa, *Portretul Elenei Ceaușescu*, 1979, 98 × 198 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 13. Sabin Bălașa, *Portretul Elenei Ceaușescu*, 1979, 98 × 198 cm).

Așadar, privind aceste tablouri, observăm că angelizarea Elenei Ceaușescu devine o metodă specifică de idealizare. Ea apare înveșmântată în rochii albe, străvezii și afișează o figură adolescentină, pură. Elena Ceaușescu este recomandată drept mamă iubitoare a poporului, înconjurată de copii cărora le zâmbește cald, fiecare dintre copii preluând-o simbolic ca pe propria mamă.

În același spirit matern mă voi referi, în cele ce urmează, la categoria de tablouri în care factorul politic eroizant lipsește: cea a *scenelor din viața de familie*. Dacă în *omagii*, maternitatea Elenei Ceaușescu nu este expusă fiziologic, organic, ea fiind proiectată mai curând într-un spațiu al virginalului, în tablourile „casnice” din ultimii ani ai comunismului românesc, ea apare mult mai terestră și mai atinsă de valorile familiei. Exemplul cel mai concludent în acest sens este tabloul simplisim intitulat, *Compoziție cu familia Ceaușescu* (Fig. 14)¹⁶. Aici, cei trei copii ai familiei, Nicu, Zoe și Valentin mențin centrul de greutate al tabloului. Secundați de părinți, copiii, deja maturi și stăpâni pe sine, par a fi pregătiți să pășescă pe drumul luminos al comunismului stabilit de cuplul prezidențial. Cum programul artistic al Partidului decisese structura tematică a demersului artistului oficial, acesta se integrează unui

¹⁶Zamfir Dumitrescu, *Compoziție cu familia Ceaușescu*, nedatat, 193 × 130 cm.

vast proces de „familiarizare”, de aducere în zona intimului a artei cu tendință. Dacă progeniturile cuplului prezidențial apar vizibil în tablourile omagiale, nici părinții acestuia nu sunt lăsați mai prejos.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 14. Zamfir Dumitrescu, *Compoziție cu familia Ceaușescu*, nedatat, 193 × 130 cm.

Într-un tablou semnat Cornelia Ionescu-Drăgușin (Fig. 15)¹⁷, poate fi văzută Elena Ceaușescu acompaniindu-și mama, ajunsă la vârsta respectabilă a senectuții. Bătrâna afișează un chip senin, iar mâinile și le ține împreunate, semn al liniștii interioare pe care fiica, ajunsă acum salvatorul neamului, i-o aduce. Așadar, registrul moralismelor trebuie să fie unul exemplar și accesibil întregii comunități proletare. Pildele de viață oferite didactic de cei doi soți Ceaușescu trebuie imediat preluate și anunțate mai departe în sânul societății. În sfârșit, plastica omagială românească ce exhibă caracterul dinastic al comunismului românesc va produce în anii târzii ai acestuia numai tablouri de cuplu. Aceste producții artistice îi poziționează pe Elena Ceaușescu și pe soțul ei în diverse colțuri din natură pe care le accesează numai împreună, așa cum au făcut-o și pe drumul lung și anevoios al comunismului. Ajunși la vârste venerabile, aceștia își permit din ce în ce mai multe vacanțe și ieșiri la iarbă verde. Mărturie în acest sens stă tabloul *Peisaj de pădure* (Fig. 16)¹⁸ în care cei doi, îmbrăcați lejer, dar un în contrast cu „morală” comunistă pe care o tot invocau, fac o mică plimbare pe o alee din fața unei cabane de munte (probabil de vânatoare). Elena își ține soțul de braț, așteptând docilă să i se arate drumul.

¹⁷ Cornelia Ionescu-Drăgușin, *Elena Ceaușescuciu mama*, nedatat, 100 × 137 cm. (Donație din partea comitetului județean Dolj al P.C.R.).

¹⁸ Ion Buta, *Peisaj de pădure*, 1988, 50 × 40 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 15. Cornelia Ionescu-Drăgușin, *Elena Ceaușescu cu mama*, nedatat, 100 × 137 cm.
Donație din partea comitetului județean Dolj al P.C.R.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 16. Ion Buta, *Peisaj de pădure*, 1988, 50 × 40 cm.

În lucrarea Doinei Catargiu, *Omagiu* (Fig. 17)¹⁹, cuplul este prezentat într-o manieră mai oficializată, fapt observabil din ținuta oarecum elegantă a soților Ceaușescu. Aceștia par proaspăt aterizați de la o ședință de partid sau de la vreovizită de lucru și vinsă se reculeagă într-o livadă plină de pomi înfloriți, probabil cireși, amintind de compozițiile prezidențiale oficiale nord-coreene. Cum ei deveniseră atotstăpânitori, nici timpul un mai reprezenta o piedică. Efigia lor e prezentă nunumai în anotimpurile florale, dezmoțite, ci și iarna. Două tablouri ale lui Ieronim Boca (Fig. 18)²⁰ expun cum nu se poate mai bine aceste momente. În ambele producții cei doi, gros îmbracați, cu blănuri masive, se plimbă pe zăpada proaspăt așternută și dau impresia că ar ieși salvator dintre brazi pentru a lumina poporul. Totuși ele sunt lipsite de orice urma de estetism fiind la fel de inutile precum majoritatea celorlalte produse ale realismului socialist scăpătat, în cazul nostru, în pictură.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 17. Doina Catargiu, *Omagiu*, 1988, 61 × 81 cm.

¹⁹ Doinei Catargiu, *Omagiu*, 1988, 61 × 81 cm.

²⁰ Ieronim Boca, *Tablou de familie*, nedatat, 46 × 58 cm., respectiv *Peisaj de iarnă*, nedatat, 40 × 49 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 18 (a). Ieronim Boca, *Tablou de familie*, nedatat, 46 × 58 cm.



Sursa: arhiva autorului.

Fig. 18 (b). Ieronim Boca, *Peisaj de iarnă*, nedatat, 40 × 49 cm.

**THE POLITICAL PORTRAIT AS WEAPON. THE ROMANIAN
COMMUNIST LEADER AND HIS ART REPRESENTATIONS**

(Abstract)

Socialism was and still is the most seductive political theory of all times. During its almost 250 year journey throughout the timeline of world history, it embraced different forms, names or agents, so that it became a very confused way of thinking sociopolitics. Just as we research the working arrangements of socialism (the socialist political ideas, the ways of implementation of them or, even, the criminal compulsions of it), we will analyze the consequential effects of socialism in postcommunist Romania, especially focusing on the relationship between propaganda, arts and the iconography of Nicolae and Elena Ceaușescu.

Keywords: communism, socialist realism, Ceaușescu family, communist propaganda, iconography.