

UNIVERSITATEA TEHNICĂ A MOLDOVEI

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 75(478)(043.2)

PLATON LILIANA

**PICTURA FIGURATIVĂ DE ȘEVALET
DIN RSS MOLDOVENEASCĂ**

651.01– TEORIA ȘI ISTORIA ARTELOR PLASTICE

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:

conf. univ., doctor în studiul artelor
Malcoci Vitalie

Autor:

Platon Liliana

Chișinău, 2020

©Platon Liliana, 2020

CUPRINS:

ADNOTARE (în română, rusă și engleză)	4
LISTA ABREVIERILOR	7
INTRODUCERE	8
1. PICTURA FIGURATIVĂ ÎN CONTEXTUL EVOLUȚIEI ARTELOR PLASTICE	19
1.1. Incursiune în evoluția picturii figurative.....	19
1.2. Considerații generale asupra picturii figurative – studiu istoriografic.....	32
1.3. Aspecte metodologice ale investigației picturii figurative de șevalet	39
1.4. Concluzii la capitolul 1.....	45
2. PICTURA FIGURATIVĂ MOLDOVENEASCĂ ÎN PERIOADA POSTBELICĂ	47
2.1. Pictura figurativă moldovenească și stratagemile realist-neoclasicе (1945–1952).....	47
2.2. Identificarea tipicului figurativ în pictura moldovenească (1952–1960).....	57
2.3. Concluzii la capitolul 2	67
3. PICTURA FIGURATIVĂ ÎN DETERMINAREA CARACTERULUI NAȚIONAL	69
3.1. Soluții austere în pictura figurativă moldovenească din anii 1960–1966.....	70
3.2. Destinderea epică a imaginii figurative din pictura moldovenească a anilor 1966–1975.....	78
3.3. Incursiunea empirică a picturii figurative moldovenești din anii 1975–1980.....	94
3.4. Concluzii la capitolul 3.....	101
4. „NOUL FIGURATIVISM” ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ A ANILOR ’80 ...	104
4.1. Repere neo-expresioniste în pictura figurativă moldovenească de la începutul anilor ’80.....	104
4.2. Pictura figurativă în depășirea paradigmei tradiționaliste.....	112
4.3 Concluzii la capitolul 4.....	134
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	136
BIBLIOGRAFIE	140
ANEXA 1 „Cataloage”. Lista cataloagelor expozițiilor din perioada de studiu	155
ANEXA 2 „Reproduceri”. Repertoriul de lucrări reprezentative în domeniul picturii figurative	158
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	186
CURRICULUM VITAE	187

ADNOTARE

Platon Liliana, Pictura figurativă de șevalet din RSS Moldovenească, teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2020.

Structura tezei: Introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 257 de titluri, 2 anexe, 139 de pagini text de bază, volum total – 190 p. Rezultatele obținute sunt publicate în 20 de materiale științifice.

Cuvinte-cheie: pictură figurativă, compoziție monofigurativă, bifigurativă, multifigurativă, portret, tipologie, formă, mesaj.

Domeniu de studiu: 651.01 – Teoria și istoria artelor plastice

Scopul cercetării: constă în examinarea complexă a picturii figurative de șevalet din RSS Moldovenească prin prisma procesului evolutiv, stilistic și morfologic.

Obiectivele cercetării:

- 1) examinarea procesului evolutiv al picturii figurative din arta plastică în perioada sovietică (1945–1991) și stabilirea perioadelor și etapelor creative specifice;
- 2) identificarea strategiei plastice a formei figurative;
- 3) elucidarea mesajului semantic din imaginea figurativă;
- 4) evidențierea rolului și funcției figurativului în promovarea valorilor naționale;
- 5) realizarea unui repertoriu de lucrări reprezentative picturii figurative moldovenești de șevalet din anii 1945–1991 și introducerea în circuitul științific al datelor inedite cu referire la pictura figurativă ca parte a patrimoniului artistic al țării.

Noutatea și originalitatea științifică: rezidă în investigarea detaliată, elaborarea și prezentarea în premieră a unei cercetări științifice complexe asupra picturii figurative de șevalet din RSS Moldovenească cu expunerea metamorfozelor din substratul plastic și semantic al operelor.

Rezultatele științifice obținute: constau în integrarea și sistematizarea multilaterală a creației artiștilor plastici și în special, a evoluției picturii figurative moldovenești din anii 1945–1991, prin accentuarea valorilor de ordin plastic și semantic din canavaua operelor.

Semnificația teoretică a tezei: este polivalentă atât sub aspect teoretic, valorizarea științifică a picturii figurative moștenite din perioada sovietică, cât și sub aspect aplicativ, prin soluțiile metodologice propuse în analiza și prezentarea picturii figurative, introducând în circuitul științific noi materiale informative necesare pentru studierea aprofundată a istoriei și teoriei artelor plastice domeniului.

Valoarea aplicativă: constă în identificarea unor noi posibilități de evaluare teoretico-științifică a picturii figurative prin metodologia propusă, oportună în cercetările științifice ulterioare și în procesul didactic profesional din domeniu..

Implementarea rezultatelor științifice a tezei: în 16 articole, 4 teze științifice și 11 comunicări la conferințe naționale și internaționale.

АННОТАЦИЯ

Платон Лилиана, «Фигуративная станковая живопись Молдавской ССР»,
докторская диссертация по искусствоведению. Кишинёв 2020.

Содержание диссертации: введение, четыре главы, общие выводы и рекомендации, библиография (247 наименований), 2 приложения, основной текст – 139 стр., общий объем – 190 стр. На тему диссертации опубликованы 20 научных статей.

Ключевые слова: фигуративная живопись, однофигуративная, бифигуративная, и многофигуративная композиция, портрет, форма, сообщение.

Область исследования: 651.01 – Теория и история искусства.

Цель исследования: состоит в комплексном рассмотрении фигуративной станковой живописи Молдавской ССР сквозь призму эволюционного, стилистического и морфологического процесса.

Задачи исследования направлены на:

1) исследование эволюционного процесса фигуративной живописи в изобразительном искусстве в советский период (1945–1991 гг.) и установление конкретных творческих периодов и этапов;

2) выявление художественной стратегии фигуративной формы;

3) выяснение семантического сообщения фигуративного образа;

4) выделение роли и функции фигуративности в продвижении национальных ценностей;

5) создание репертуара представленных произведений молдавской фигуративной живописи за 1945–1991 гг. и введение в научную схему исходных данных применительно к фигуративной живописи, как части художественного наследия страны

Научная новизна и оригинальность работы: работы заключается в детальном исследовании, разработке и представлении комплексного научного исследования по станковой фигуративной живописи Молдавской ССР с выявлением метаморфоз пластического и семантического единства (содержания) произведений.

Научные результаты: состоит в интеграции и многосторонней систематизации творчества художников-фигуративистов и, особенно, в эволюции молдавской фигуративной живописи 1945–1991 гг., путем выделения пластических и семантических ценностей произведений.

Теоретическая значимость: документация, оценка и научное представление фигуративной станковой живописи из МССР, с выделением пластической и семантической метаморфозы из содержания произведений.

Прикладная ценность: состоит в выявлении новых возможностей для теоретико-научной оценки фигуративной живописи посредством предложенной методологии, подходящей для последующих научных исследований и в процессе профессионального обучения в данной области.

Реализация научных результатов диссертации: в 14 статьях, 4 научных резюме (тезисах) и 11 сообщениях на национальных и международных конференциях.

ANNOTATION

Platon Liliana, "The Figurative easel Painting from the SSR of Moldova",

PhD thesis of Arts and Culture, Chişinău 2020.

The thesis consists of: introduction, 4 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography (257 titles), 139 pages of basic text, 2 attachments, total value – 190 pages. The obtained results have been published in 20 scientific articles.

Key words: figurative, unfigurative, bifigurative, multifigurative, portrait, typology, structure, concept, form, message.

Field of study: 651.01 – Plastic Art Theory and History

The aim of the research consists in the complex examination of the figurative easel painting from the Moldovan SSR through the prism of the evolutionary, stylistic and morphological process.

The research objectives focus on:

1) examining the evolutionary process of the figurative painting in fine arts in the Soviet period (1945–1991) and establishing specific creative periods and stages;

2) identifying the plastic strategy of the figurative form;

3) understanding the semantic message of the figurative image;

4) highlighting the role and function of the figurative painting in promoting the national values;

5) carrying out a repertoire of works which represent the Moldovan figurative easel painting from the research period (1945–1991) and introducing in the scientific circuit of unique data with reference to figurative painting as part of the country's artistic heritage.

The scientific novelty of the work lies in the detailed investigation, elaboration and premiere of a complex scientific research on the easel figurative painting from the Moldovan SSR with the exposure of the metamorphoses from the plastic and semantic substrate of the works.

The obtained result consists in the integration and multilateral systematization of the creation of plastic artists and especially of the evolution of Moldovan figurative painting from 1945–1991, by emphasizing the plastic and semantic values in the canvas of the works.

The theoretical significance of the thesis is versatile both theoretically, the scientific fructification of figurative painting inherited from the Soviet period, and applied, through methodological solutions proposed in the analysis and presentation of figurative painting, introducing new scientific materials necessary for thorough study of the history and theory of fine arts.

The applicative value offers new possibilities for theoretical-scientific evaluation of the figurative painting, opportune in further research, professional teaching process, cultivation of the social-artistic environment and completing the value of the national cultural heritage.

Implementation of the scientific results of the thesis: in 16 articles, 4 scientific theses and 11 communications at national and international conferences.

LISTA ABREVIERILOR

- ANRM – Arhiva Națională a Republicii Moldova
AOSPRM – Arhiva Organizațiilor Social Politice din Republica Moldova
AȘM – Academia de Științe a Moldovei
AUAP – Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici
BNRM – Biblioteca Națională din Republica Moldova
c.a. – coli de autor
CC – Comitetul Central
CE „C. Brâncuși” – Centrul Expozițional „C. Brâncuși” din Chișinău
cm. – centimetri
Fig. – figura
FP – Fondul plastic
ICNUR – Înalțul Comisariat al Națiunilor Unite pentru Refugiați
IPC – Institutul Patrimoniului Cultural
MNAM – Muzeul Național de Artă din Moldova
OSCE – Organization for Security and Co-operation in Europe
p. – pagina, pagini
PC – Partidul Comunist
RM – Republica Moldova
RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească
u/p – ulei, pânză
UAP – Uniunea Artiștilor Plastici
UAS – Uniunea Artiștilor Sovietici
URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste
UTM – Universitatea Tehnică a Moldovei

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei abordate. În critica de artă, pictura este analizată în baza mai multor criterii de apreciere: stilistice, conceptuale, tehnice, tematice etc., care pun în evidență direcția majoră a reprezentării figurative – cu forme ușor recognoscibile, aderente mai mult sau mai puțin la realitatea vizuală a lucrurilor [63]. Din această direcție derivă categoria compozițiilor antropomorfe, denumite în domeniul științific „figurative”, în conformitate cu particularităților formale, legate de figura umană. Această direcție semantică este selectată în demersul științific de față pentru cercetarea picturii laice de șevalet din RSS Moldovenească. Pictura figurativă reprezintă o latură importantă în arta plastică moldovenească, care prin conținutul și forma sa complexă, promovează la un înalt nivel artistic imaginea picturii naționale.

Ca mijloc de reprezentare artistică a ființei umane, figurativul păstrează conexiunea cu realitatea vieții, asimilând în imaginea sa plastică repere ale tradițiilor, conceptelor, tendințelor și trăirilor spiritual-emoționale ale societății. Posedând aceste capacități expresive, imaginea figurativă gestionează în mod variat și complex conținutul subiectelor, implicând diverse sugestii sau semne ce alimentează mesajul semantic. Astfel, pictura figurativă imprimă în matricea sa nu doar elemente de prezentare artistică a unor manufacturi sau opere decorative, dar și ecoul unor valori socio-culturale transpuse artistic. Corelația specifică între forma de realizare plastică a figurativului și interpretarea motivului real al societății adună un conținut enigmatic, aparent ascuns la prima vedere, dar foarte discret în profunzime, fiind atașat de percepția și sesizabilul veridic al realității înconjurătoare. În acest context, studierea picturii figurative din perioada sovietică este necesară din prisma identificării și completării patrimoniului artistic național. Totodată, oferă posibilitatea de analiză a ambianței socio-culturale prin prisma semnelor și sugestiilor informative manifestate de imaginea picturii figurative.

Având în vedere cele menționate, constatăm că în traseul evolutiv complicat și foarte specific al artelor naționale, pictura figurativă ocupă un loc aparte și a fost intens promovată în creația artiștilor plastici din perioada sovietică. În pofida interesului față de pictura figurativă, acest subiect nu a ajuns să fie examinat într-un studiu separat și nu a constituit până acum obiect de cercetare din punct de vedere al istoriei și teoriei artelor, în mare parte preocupările tematice și ideologice oficiale incluzând sporadic sau fragmentar unele aspecte structural-formale, stilistice și conceptuale. Alegerea temei de cercetare a fost condiționată de prezența dominantă a figurativului în pictura națională din anii 1945–1991 și de lipsa unor cercetări complexe, critice în domeniul științific, subiectul picturii figurative din perioada sovietică fiind tratat neomogen, fragmentar sau dezintegrat.

În așa fel, actualitatea și importanța temei constă în necesitatea realizării unei cercetări științifice a picturii figurative de șevalet din RSSM într-un studiu aparte, ce ar identifica particularitățile reprezentativ-expressive, stilistice și morfologice din cadrul procesului evolutiv, pentru completarea dimensiunilor valorice ale culturii naționale.

Cadrul cronologic și geografic al cercetării include anii 1945–1991 din arta plastică a RSSM. Segmentul temporal selectat se prezintă printr-o realizare pregnantă a scenelor figurative în pictura națională, înscriind un ciclu evolutiv complex care pornește de la realismul neoclasic, avansând până la implementări moderniste. Pe întreaga perioadă de studiu, formula de reprezentare a picturii păstrează un caracter tradiționalist. Cadrul geografic este focusat asupra spațiului actual al Republicii Moldova.

Descrierea situației în domeniul cercetării și identificarea problemelor de cercetare. Studiind literatura de specialitate cu referire la pictura figurativă din RSS Moldovenească, constatăm că până în prezent aceasta nu a devenit obiectul unui studiu multilateral și complex. Din punct de vedere al istoriografiei problemei, am stabilit două perioade de interes al cercetătorilor din domeniul studiului artelor și criticilor de artă față de subiectul picturii figurative: 1) 1945–1991 și 2) perioada după 1991. Au fost identificate astfel o serie de publicații axate pe evoluția generală a artelor plastice sau a picturii moldovenești, cercetări analitico-științifice asupra problemelor în cadrul picturii, analiza creației artiștilor plastici din perioada propusă cercetării.

În edițiile timpurii din primii ani postbelici ai istoriografiei artelor plastice din RSSM se atestă o analiză incompletă a picturii în general, puternic influențată de ideologiile oficiale ale timpului. Imaginea figurativă din tablou a fost tratată ca o formă indispensabilă în expunerea conținutului ideologic al subiectelor angajate, analizându-se în mare parte doar mijloacele sale narativ-descriptive în contextul ideii tematice.

În edițiile ulterioare din anii '60–'70 ai sec. XX, criticii includ în analiza picturii de șevalet reflecția limbajului plastic și a tendințelor creative preocupate de căutarea națională a formei. În paginile acestor publicații se atestă deseori opinii contradictorii, care resping implementările creative de o factură modernă, calificate în mod negativ drept „formaliste”, depărtate de la strategiile metodei realist-socialiste.

În contextul materialelor bibliografice datate în perioada sovietică, cea mai amplă completare și examinare a imaginii picturii figurative se regăsește în biografiile de creație ale pictorilor. Autorii acestor studii pun în evidență maniera plastică, tendințele creative și repertoriul întreg al lucrărilor realizate, printre care se includ diverse studii sau compoziții cu subiecte libere.

O etapă calitativ nouă în istoriografia artelor plastice naționale este asigurată de cercetările științifice realizate după anii '80 ai sec. XX. Examinarea evoluției și ambianței creative din perioada propusă studiului a fost realizată de mai mulți cercetători, dar o viziune mai complexă se remarcă în studiile elaborate de cercetătorii științifici: V. Rocaciuc (2011) [115], T. Stăvilă (2019) [138] și L. Toma (2019) [162]. Lucrările menționate prezintă pictura națională în contextul evolutiv al schimbărilor socio-culturale și artistice din țară.

Un suport valoros în domeniul științific al picturii moldovenești din anii 1945–1991 îl asigură cercetările analitico-științifice, printre care vom remarca studiul portretului din arta plastică moldovenească realizat de criticul de artă L. Toma (1983) [231]. Cercetarea problemelor spațial-temporale din imaginea plastică a picturii naționale a fost realizată de criticul de artă C. Spînu (1994) [130]. Categoria picturii de gen a fost detaliat examinată în publicațiile științifice și monografia cercetătoarei E. Brigalda-Barbas (2002) [27] ș.a.

În domeniul științific al picturii au fost analizate diverse aspecte legate de semnificația plastică, simbolismul imaginii sau expunerea metaforică a formelor, aceste subiecte fiind abordate de criticii de artă din Republica Moldova și țările limitrofe: C. Spînu (2004) [127], R. Paseron, (1982) [87], P. Fride, R. Carrasat, I. Marcade (2001) [64], P. Francastel (1972) [63], C. Ailincăi (2010) [1]; M. Popescu (1995) [106], N. Mouloud (1978) [80], N. Laneyrie-Dagen (2004) [72], Wunenburger, Jean-Jacques (2004) [171], C. Nae (2015) [81], C. Prut (2016) [110], E. Volkova (1974) [183], L. Mocialov (1983) [214] ș.a. În cadrul acestora se disting și studiile legate de problema compozițională a tabloului, publicate de cercetătorii: T. Mocanu (1973) [79], I. Truică (2011) [168], M. Bartos (2009) [20], N. Volkov (2012) [186], E. Șorohov (1986) [241] ș.a., urmate de studiile asupra realizărilor tehnice și coloristice în pictură a cercetătorilor L. Lăzărescu (2009; 2016) [73; 74], N. Volkov (1984) [187] ș.a.

Imaginea picturii naționale se conturează prin biografiile de creație ale artiștilor (L. Toma [149, 151, 156,], E. Brigalda-Barbas [28], C. I. Ciobanu [50] ș.a.), numeroasele publicații din revistele științifice de profil (E. Brigalda-Barbas [26; 29; 30; 31], T. Stăvilă [139, 142], L. Toma [150; 158; 159], C. Spînu [119; 120; 121; 122] ș.a.), albumele și cataloagele operelor realizate de specialiști în domeniul artelor vizuale (T. Stăvilă, C. I. Ciobanu [48; 141], [A1. 1-39] ș.a.).

Examinarea literaturii de specialitate permite constatarea că cercetările realizate în domeniul picturii vizează diverse probleme studiate în lucrări separate, precum ar fi: evoluția istorică, tratarea realității, organizarea compozițională, spațiul și timpul, semnificația și simbolismul imaginii, subiecte tematice, genuri ale picturii, maniere, tehnici în creația artiștilor dintr-o anumită perioadă de timp. Concluzionăm astfel că pictura figurativă sau problema

figurativului în tablou este cercetată incomplet, fragmentar și tangențial, deseori bazându-se pe opinii analitice diferite sau contradictorii, limitate la anumite perioade evolutive, artiști sau opere.

Nefiind analizată complet într-un studiu complex, pictura figurativă de șevalet din RSS Moldovenească, conține evidente curențe, fapt ce creează impedimente serioase în procesul de înțelegere, estimare și valorizare a acestui aspect important din arta națională.

Problema științifică importantă soluționată rezidă în prezentarea importanței picturii figurative în contextul evoluției artelor plastice din RSS Moldovenească, fapt ce a contribuit la sistematizarea informațiilor și realizarea unei viziuni panoramice a evoluției picturii figurative în perioada sovietică, în vederea stabilirii procesului evolutiv, stilistic și morfologic, determinării contribuției artiștilor plastici și introducerea în circuitul științific a lucrărilor plasticienilor în domeniul picturii figurative.

Ipoteza de lucru: se axează pe studiul complex al picturii figurative de șevalet din RSSM, urmărind determinarea condițiilor de evoluție și dezvoltare, tendințelor și viziunilor creative ale artiștilor, valorilor de ordin plastic și semantic din substratul operelor, demersului evolutiv al perioadei de studiu.

Metodologia cercetării științifice reiese din metodele de cercetare utilizate în studiul artelor. Ca instrumente de cercetare au fost utilizate în demersul nostru analiza formal-stilistică, analiza teoretică, metoda istorico-comparativă, metoda generalizării și analogiei, cercetarea teoretică, cercetarea logico-generală de cunoaștere științifică, analiza și sinteza ș.a, concentrate pe determinarea posibilităților de gestiune și formalizare a figurativului în opera plastică, evidențind consecutiv valorile importante sub aspect plastic și semantic din cadrul operelor.

Scopul cercetării constă în examinarea complexă a picturii figurative de șevalet din RSS Moldovenească prin prisma procesului evolutiv, stilistic și morfologic.

În baza scopului enunțat al cercetării au fost stabilite următoarele **obiective ale tezei:**

- 1) examinarea procesului evolutiv al picturii figurative din arta plastică în perioada sovietică (1945–1991) și stabilirea perioadelor și etapelor creative specifice;
- 2) identificarea strategiei plastice a formei figurative;
- 3) elucidarea mesajului semantic din imaginea figurativă;
- 4) evidențierea rolului și funcției figurativului în promovarea valorilor naționale;
- 5) realizarea unui repertoriu de lucrări reprezentative picturii figurative moldovenești de șevalet din anii 1945–1991 și introducerea în circuitul științific al datelor inedite cu referire la pictura figurativă ca parte a patrimoniului artistic al țării.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării rezidă în investigarea detaliată, elaborarea și prezentarea în premieră a unei cercetări științifice complexe asupra picturii figurative de șevalet

din RSS Moldovenească cu expunerea metamorfozelor din substratul plastic și semantic al operelor. Pentru prima dată a fost prezentată o sinteză a evoluției picturii figurative în segmentul temporal al anilor 1945–1991, fiind stabilite și analizate etapele și subetapele de dezvoltare în funcție de mai multe criterii de evaluare și apreciere.

Rezultatul obținut constă în integrarea și sistematizarea multilaterală a creației artiștilor plastici și, în special, a evoluției picturii figurative moldovenești din anii 1945–1991, prin accentuarea valorilor de ordin plastic și semantic din canavaua operelor.

Importanța teoretică a lucrării este polivalentă atât sub aspect teoretic, prin valorizarea științifică a picturii figurative moștenite din perioada sovietică, cât și sub aspect aplicativ, prin soluțiile metodologice propuse în analiza și prezentarea picturii figurative, introducând în circuitul științific noi materiale informative necesare pentru studierea aprofundată a istoriei și teoriei artelor plastice. Tratarea multiaspectuală a picturii figurative din perioada sovietică va contribui la realizarea unei viziuni de ansamblu a evoluției picturii figurative în contextul artei plastice autohtone.

Valoarea aplicativă a lucrării constă în identificarea unor noi posibilități de evaluare teoretico-științifică a picturii figurative prin metodologia propusă, oportună în cercetările științifice ulterioare și în procesul didactic profesional din domeniu. Lucrarea de față poate servi ca reper teoretic și metodologic pentru elaborarea unor teze de masterat, doctorat, suporturi și note de curs, publicații științifice în domeniul studiului artelor. Informațiile concentrate în paginile tezei sunt folosite în cursurile pentru studenții facultăților de arte plastice și design.

Principalele **rezultate științifice** înaintate spre susținere:

1. Analiza istoriografică a publicațiilor cu referire la pictura figurativă națională din perioada sovietică în contextul evoluției artei naționale și a celei din regiunile limitrofe;
2. Structurarea și clasificarea modalităților de reprezentare a figurativului prin forma plastică;
3. Identificarea arealului expresiv din mesajul semantic al imaginilor figurative;
4. Elaborarea repertoriului de lucrări reprezentative ale picturii figurative de șevalet din RSSM în perioada anilor 1945–1991.

Aprobarea rezultatelor științifice: rezultatele cercetării au fost prezentate și aprobate la conferințe naționale și internaționale prin susținerea a 11 comunicări științifice la tema tezei.

Publicații la tema tezei. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 15 articole științifice și 5 teze, toate monoautor, cu un volum total de 7,61 c.a., valorificate editorial în reviste științifice, culegeri naționale și internaționale. Dintre acestea: 9 articole publicate în reviste științifice de profil categoria „B+”; „B” și „C” („Journal of Social Sciences”, „Arta”, seria Arte vizuale,

„Intertext”, „Meridian Ingineresc”, „Anuar științific: muzică, teatru arte plastice”, „Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”); 5 lucrări în conferințele științifice internaționale, 2 în conferințele științifice naționale și 4 rezumate în lucrările conferințelor științifice internaționale.

Volumul și structura lucrării. Teza include: Introducere, patru capitole, Concluzii generale și recomandări, bibliografie (257 de titluri), 2 anexe (A1 „Cataloage”. Lista cataloagelor expozițiilor din perioada de studiu și A2 „Reproduceri”. Repertoriul de lucrări reprezentative în domeniul picturii figurative), Declarația privind asumarea răspunderii și CV-ul autorului. Volumul total al tezei de doctorat – 190 de pagini, dintre care 139 de pagini – text de bază.

În **Introducere** a fost efectuată o succintă prezentare a domeniului general de cercetare, cu precizarea obiectului și segmentului temporal de studiu, subliniindu-se importanța și actualitatea temei. Se identifică problema de cercetare existentă în domeniu, gradul de cercetare a problemei în istoriografie și se propun soluțiile de rezolvare a acesteia, în urma cărora se determină scopul, obiectivele, noutatea științifică, importanța teoretică, valoarea aplicativă a lucrării etc.

Capitolul 1 „Pictura figurativă în contextul evoluției artelor plastice” prezintă rezultatele analizei situației în domeniul de cercetare. Conținutul este expus în trei subcapitole, care reflectă trei aspecte importante ale cercetării, determinate prin studiul istoric, bibliografic și artistic

În subcapitolul 1.1: „Incursiune în evoluția picturii figurative” este realizată o scurtă incursiune în evoluția picturii figurative europene, identificând particularitățile specifice de reprezentare plastică, tendințele și curentele artistice care s-au manifestat plenar pe întreg parcursul istoric. Demersul evolutiv al picturii în plan universal este descris succint, menționându-se doar cele mai importante aspecte stilistice și conceptuale în realizarea plastică, oferind astfel o deosebită pondere procesului de implementare a strategiilor moderne în arta regiunii limitrofe. În demersul de față a fost acordată prioritate evoluției picturii țărilor din spațiul vest-european (România, Ungaria, Polonia, Bulgaria, Austria) și est-european (Rusia, Ucraina). Ca urmare a examinării parcursului istoric al artei plastice din regiunile limitrofe, au fost determinate preluările artistice ce au marcat evoluția picturii moldovenești în diverse perioade istorice. Printr-o analiză comparativă cu arta țărilor limitrofe, se pune în evidență modul de trecere spre pictura laică și sfera influențelor artistice care au marcat evoluția ulterioară a artei naționale.

Subcapitolul 1.2. „Considerații generale asupra picturii figurative – studiu istoriografic” prezintă rezultatele studiului istoriografic din domeniul cercetării. În acest proces se apelează la întregul repertoriu al surselor directe ce vizează pictura din perioada de studiu (1945–1991),

reflectată în statistica documentară, datele enciclopedice, opere originale, albume, cataloage, reproduceri ale lucrărilor etc., existente în arhivele (AOSPRM) și bibliotecile din țară (BNRM, AUAPRM, BȘ (Institut) „A. Lupan”). O deosebită importanță se acordă studiilor istoriografice, care fie și tangențial reflectă pictura figurativă în alte limite cronologice sau geografice. Informațiile selectate sunt completate printr-o serie de monografii, eseuri, biografii de creație ale artiștilor, articole din presa periodică etc. cu referire la domeniul de cercetare științifică, elaborate de istorici, critici de artă și plasticieni atât din spațiul actual al Republicii Moldova, cât și din străinătate.

Studiul istoriografic realizat vine să contureze situația existentă în domeniul științific al picturii, accentuând problemele cercetate până în prezent și gradul lor de tangență cu problema propusă în teză de doctor.

În Subcapitolul 1.3. „Aspecte metodologice ale investigației picturii figurative de șevalet” a fost expus succint traseul metodologic abordat în cadrul analizei picturii figurative. Procesul analitic se realizează în mod deductiv, de la general la particular, prezentând clar și coerent direcția de cercetare, domeniul de reprezentare și segmentul temporal de studiu, prin etape explicative. Un prim aspect ține de clasificarea tipurilor existente în pictură; după care urmează direcțiile de reprezentare a picturii de șevalet și, ulterior, formele de realizare plastică în cadrul direcției figurative, în sensul extins al termenului. Din conceptul general al direcției figurative, se disting formele sau obiectele de reprezentare plastică, printre care sunt și figurile antropomorfe, incluse, în cadrul genurilor tradiționale. Deoarece clasificarea după genuri „devine din ce în ce mai dificilă, sau chiar imposibilă” [27 p. 6], în studiul de față se propune o unificare generală a reprezentărilor antropomorfe în categoria compoziții figurative.

Stabilind obiectul de studiu – pictura figurativă –, se identifică principiile de structurare plastică a cadrelor figurative, unde se disting câteva tipologii de coordonare compozițională în cadrul plastic, în conformitate cu cercetările lui Nikolai Volkov [184 p. 170], care clasifică tipurile de compoziții în monofigurative, bifigurative și multifigurative.

Ulterior se stabilesc particularitățile funcționale și reprezentative ale figurativului, cu amplitudinea și ariile de acțiune în cadrul tabloului. În acest context, au fost identificate două arii majore de acțiune, manifestate prin alura formei și mesajului, care sintetizează în sine cele mai importante criterii de analiză, particulare picturii figurative de șevalet. Metoda de cercetare propusă, creează oportunități în identificarea metamorfozei de ordin plastic și semantic din cadrul picturii figurative, asigurând, totodată, ordonarea demersului științific, a concluziilor și rezultatelor obținute.

Pe baza aspectelor metodologice prezentate și gradul de studiere a problemei în istoriografie, au fost identificate și stabilite problema cercetării, scopul și obiectivele propuse în realizarea demersului științific.

Analiza propriu-zisă a picturii figurative din anii 1945–1991 se desfășoară în **compartimentul de bază al tezei**, care include capitolul 2 **„Pictura figurativă moldovenească în perioada postbelică”**, capitolul 3 **„Pictura figurativă în determinarea caracterului național”** și capitolul 4 **„«Noul figurativism»” în pictura moldovenească a anilor ’80”**. În cadrul acestor capitole, a fost efectuată analiza științifică a picturii figurative de șevalet din RSSM, urmărindu-se procesul de dezvoltare sau maturizare artistică în contextul artei naționale. Procesul analitic este susținut prin sursele informative directe și indirecte ale tezei, cu referire la subiectul propus spre cercetare. O importanță majoră a fost acordată studiului nemijlocit al operelor plastice, existente în arhivele, muzeele și colecțiile plastice din țară, realizând conștiincios selecția de lucrări supuse examinării științifice. În cadrul studiului au fost analizate cca 200 de opere autohtone de pictură figurativă. Pe baza lucrărilor de pictură selectate pentru studiu, s-a realizat investigația de specialitate, care urmărește identificarea procesului evolutiv, morfologic și conceptual al picturii figurative. Imaginea figurativă a tablourilor este cercetată sub diferite aspecte: sociale, istorice, filosofice, culturale și artistice, care denotă vasta amplitudine a caracterului și particular național. În procesul analitic al picturii figurative au fost cercetate și prezentate condițiile socio-culturale ale timpului, strategiile oficiale care au dominat procesul creativ, evenimentele și expozițiile demarate în mediul artistic din țară și regiunile limitrofe.

Compartimentul de bază, structurat în capitolele 2–4, include evoluția picturii figurative din perioada anilor 1945–1991, în cadrul căreia au fost stabilite următoarele trei etape importante: I) 1945–1950, II) 1960–1980 și III) 1980–1991, precizate și desfășurate în capitolele tezei. Etapele se completează și se întregesc pe parcursul perioadei de studiu, asigurând procesul consecutiv de dezvoltare și configurare a graficului evolutiv.

În cadrul fiecărui capitol au fost precizate schimbările care pun în evidență anumite acțiuni, progrese în diferite intervale de timp oglindite în subcapitolele tezei. Astfel, în cadrul primei etape postbelice (anii 1945–1960) au fost identificate două faze de dezvoltare bine conturate în anii 1945–1952 și 1952–1960.

În cea de-a doua etapă (anii 1960–1980) au fost delimitate trei faze de dezvoltare: a) 1960–1966, b) 1966–1975 și c) 1975–1980.

În a treia etapă (anii 1980–1991) au fost identificate două faze de dezvoltare: anii 1980–1985 și 1985–1991.

Fiecare fază temporală de dezvoltare precizată în cadrul etapelor evolutive, se distinge prin particularități specifice de reprezentare și exprimare a picturii figurative. Acestea sunt argumentate prin schimbările din substratul plastic și semantic al operelor. Cronologia propusă încadrează perioade temporale de scurtă durată, de la cinci până la nouă ani, urmărind o structurare convențională a procesului evolutiv și organizare echilibrată a pașilor evolutivi. Structurarea termenilor temporali din cadrul demersului științific, asigură totodată o claritate a percepției schimbărilor ce au loc în cadrul picturii figurative.

În **capitolul 2 „Pictura figurativă moldovenească în perioada postbelică”**, au fost examinate modalitățile de realizare plastică variabile în aria strategiilor realist-socialiste. Imaginea figurativă din cadrul tablourilor manifestă un atașament fidel față de realitatea perceptivă a lucrurilor. Datele realității tangibile sunt preluate și înserate mimetic în tablou, păstrând raporturile metrice și coordonatele spațial-temporale într-o reprezentare adecvată realității. Prin corelația strânsă cu realitatea, se stabilesc principiile de redare plastică a formei și modul de interpretare a subiectelor. Conținutul tematic tinde să reflecte realitatea vieții, condițiile și tendințele socio-culturale ale timpului, în care se infiltrează concepte ideologice oficiale, promovate în mediul social al perioadei sovietice. Paleta tematică urmărește un program prestabilit, subordonat normelor și strategiilor oficiale, reflectate frecvent prin subiecte istorico-revoluționare, scene de gen, muncitorești și portrete reprezentative. În interpretarea subiectului sunt prevăzute câteva cerințe importante, printre care promovarea conținutului ideologic, înlesnirea explicită a temei, prezentarea narativ-descriptivă a evenimentului sau a scenei figurative, respectarea realității veridice a formelor, valorizarea trăirilor psiho-emoționale ale personajelor, implicarea activă a figurilor în strategia ideologică a subiectului, realizarea și prelucrarea „finisată” a imaginii plastice. În cadrul acestei perioade, se remarcă diverse modalități de interpretare și reprezentare plastică, care modifică traseul evolutiv și conturează segmentele evolutive din anii 1945–1952 și, respectiv, 1952–1960.

Capitolul 3 „Pictura figurativă în determinarea caracterului național” transpune particularitățile procesului creativ în cea de-a doua etapă evolutivă, marcată de noi tendințe creative, care produc o schimbare pronunțată în modul de interpretare a realității. Imaginea figurativă menține legătura cu realitatea senzorială a lucrurilor doar la nivel conceptual, fără a respecta datele obiective ale imaginii din mediul real. Acestea sunt substituite prin diverse parafrazări plastice interesate de monumentalizare și decorativizare formală, care reproduc imaginea realității știute într-un chip artistic. În contextul dat, se includ prolific inspirațiile plastice din arta populară cu valențele coloristice, ritmicitatea și arhaismul desinelor

ornamentale. Acest proces se dezvoltă în asociere cu tendințele artistice din țările sovietice, interesate de „Stilul auster”, care în pictura națională obține un ecou particular.

Pe parcursul etapei vizate, modul de interpretare plastică și semantică a picturii manifestă un șir de schimbări, care conturează trei faze temporale de dezvoltare.

În **capitolul 4 „«Noul figurativism» în pictura moldovenească a anilor '80”** a fost transpus rezultatul sau efectul scontat în urma implementărilor empirice în aria modernismului. Alura experiențelor schimbă raportul tradițional dintre creator și operă, în urma cărora figurativul, ca obiect de reprezentare a ideii semantice, reflectă viziunea artistului despre lume, printr-o nouă realitate artistică, mult mai consistentă și semnificativă, dotată cu sensibilitate spirituală. Cursul întregului proces evolutiv din această decadă se manifestă într-o alură neomogenă, dat fiind că „începutul și sfârșitul anilor '80 sunt perioade diferite în viața culturală a republicii” [123, p. 95], fapt ce ordonează demersul evolutiv în două subetape distincte: 1980–1985 și 1985–1991, ce se completează succesiv în spirit avangardist.

Figurativul preia interesul pentru combinarea și structurarea arhitectonică a formei din anii '70, modificându-i alura semnificativă, dotată acum cu sensibilitate vitală profund spirituală. Calitatea senzorială a figurilor înregistrează o extindere spre imaginea spațial-atmosferică a tabloului, modificând simțitor percepția acesteia. Arealul plastic se configurează după temperamentul impulsurilor psihice a sesizabilului figurilor, adaptând plastica liniară și perseverența tușelor coloristice la implementări în aria neo-expresionistă. Noile intenții plasează pictura figurativă moldovenească la un nou format confirmat printr-un „nou figurativism”, asociat tendințelor moderne europene și sovietice, cu o identitate unică, specifică ambianței artistice naționale.

Asociată țărilor limitrofe, pictura figurativă tinde la o nouă sensibilitate, diferită și neordinară, care aduce un „suflu proaspăt al schimbărilor” – interesat de libertăți creative. În conținutul ideatic al „noului figurativism” pătrunde o puternică expresie poetică, răvășită uneori de reflecții filosofice, mitologice, alegorice, mistice și fantastice, care pretind să configureze valorile cultural-artistice naționale, prin prisma viziunii moderne contemporane. Sub aspect plastic, noua viziune dezvoltă structura „factuală” a imaginii, preocupată în continuare de decorativism ornamental și constructivism monumental, dar care evoluează spre un caracter autonom cu „personalitate” estetică.

La finele anilor '80, pictura figurativă pornește într-o agonie a descoperirii valorilor umane, ca unica instanță de raportare sinceră, veridică și autentică a realității vieții. Figurativul redescoperă expresivitatea dezlănțuită a culorii, capabilă să fortifice senzualitatea răzleață și uneori brutală a expresiilor reale printr-o replică dezinhibată a „eu-lui” individual. Frecvența

implicare a semnelor și polivalența expresivă a formelor denunță o deplasare sugestivă a figurativului într-un spațiu metafizic, care se resimte în toate lucrările din ultimii ani ai deceniului nouă. Metamorfoza plastică schimbă morfologic și funcțional înfățișarea umană din pictura moldovenească, manifestând un proces treptat de evadare spre nonfigurativ.

În preajma anului 1990, imaginea figurativă pierde tot mai mult atașamentul la realitatea vizuală, rămânând ca o „ipoteză” sau „construcție” implicată în diverse colaborări cu factura abstractă a lucrurilor.

Începând cu anul 1991, pictura din Republica Moldova recurge, în ansamblu, la un alt mod de abordare plastică, gestionat după alte principii expresive, care depășesc și neagă treptat formula tradiționalistă, bazată pe legăturile firești ale sesizabilului. Cu toate acestea, pictura moldovenească de șevalet în perioada anilor '90 moștenește parțial cultura tradiționalistă a figurativului din anii precedenți

În **Concluzii generale și recomandări** se prezintă rezultatul cercetării științifice asupra picturii figurative de șevalet din RSSM, structurat pe trei problemele majore rezolvate.

1. Structurarea etapelor evolutiv-creative a picturii figurative din RSSM.
2. Prezentarea metamorfozei plastice a formei figurative pe parcursul perioadei de studiu.
3. Prezentarea expresiilor semantice a mesajului din imaginea figurativă a picturii.

În urma cercetării efectuate asupra picturii figurative de șevalet din RSSM se identifică oportunitățile aplicative ale rezultatelor obținute, în urma cărora se propun **recomandări**:

1) Continuarea cercetărilor științifice asupra picturii figurative de șevalet din Republica Moldova de la sfârșitul secolului XX.

2) Realizarea unor materiale didactice, îndrumare metodice, suporturi de curs pentru instituțiile profesionale din domeniu, abordând modalitățile de analiză și realizare a picturii figurative.

3) Utilizarea în cercetările ulterioare din domeniu a materialului informativ sistematizat în demersul științific de față.

4) Realizarea unui repertoriu al lucrărilor și a unei monografii-album ce ar reflecta tabloul de ansamblu al evoluției picturii figurative de șevalet din RSS Moldovenească în perioada 1945–1991.

1. PICTURA FIGURATIVĂ ÎN CONTEXTUL EVOLUȚIEI ARTELOR PLASTICE

1.1. INCURSIUNE ÎN EVOLUȚIA PICTURII FIGURATIVE

Fiind cel mai explorat obiect de reprezentare plastică, imaginea figurii umane, persistă în istoria picturii universale din toate timpurile. Tratată în diverse tehnici și moduri de exprimare plastică, imaginea figurativă oglindește realitatea vieții într-un mod artistic, dependent de mediul socio-cultural, concepțiile de viață, obiceiurile unui popor și nu în ultimul rând viziunea creativă a artistului.

Pe parcursul istoriei, pictura figurativă (cu referință la figura umană), cunoaște o evoluție consecutivă de etape strălucitoare, care se remarcă prin cercetarea plastică a imaginii figurative. În acest context, se înscrie inițial pictura rupestră (din Spania și Franța) cu schematismul plin de semnificații mistice, apoi frescele romane (Pompei și Herculenum), pătrunse de senzualitate și romantism, ce scot în evidență frumusețea nudului [88, p. 12, 25]. Portretele din Fayum care descriu un progres major în pronunțarea realistă a calităților individuale. Absolut uimitoare a fost pictura figurativă de pe frescele egiptene, ajustată la conceptul simbolic decorativizat și ornamentat, adus la un canon mistico-religios al regiunii [56 p. 26]. O etapă semnificativă prezintă și pictura bizantină, prin specifică decorativizare, schematizare și aplatizare a figurii umane, limitată la un canon iconografic. Ulterior, „maniera greacă”, atașată stilului bizantin, avansează spre naturalism, vitalitate, proeminență volumetrică și plastică liniară în arta prerenaștistă, avansând în operele lui Giotto la strategii structural-constructive novatoare [61, p. 176]. O performanță majoră obține pictura figurativă în Țările de Jos, la începutul sec. XV, prin tehnica uleiului pe lemn, ce-i permite o realizare delicat modelată până la mici detalii. În același timp, în Italia pictura figurativă evoluează la formula renaștistă, interesată de perspectivă, structură compozițională și naturalețe fiziologică (Masaccio, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Paolo Uccello ș.a.), imprimând concepte ideologice, proprii mediului socio-cultural al timpului (Sandro Botticelli ș.a.). Perfecțiunea plastică a figurativului este atinsă în pictura titanilor renașterii italiene (Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo Buonarroti, Tizian), care remarcă valorile plastico-expresive ale nudului cu o perfecțiune expresivă, imprimându-i un caracter teatral, lirico-poetic, patetic, plin de senzualitate. Frumusețea nudului capătă autoritate și în cadrul lăcașelor de cult religios, avansând spre cote expresive înalte, atinse în pictura iluzionistă a barocului. În cadrul acestui stil, figurativul evoluează la o expunere spontană, surprinsă în zbor sau în acțiuni dinamice, care evocă voluptatea corpului, dramatismul,

tensiunea emoțională, patosul și grandoarea imaginii [56, p. 234]. O filă deosebit de sensibilă exprimă pictura figurativă olandeză, prin creația lui Rembrandt sau Jan Vermeer, imprimând ecoul introspectiv al spiritului prin iscusința modelajului plastic-coloristic și iluminarea de un caracter intimist. Prin note elegante, extrem de emoționale și uneori frivole se manifestă pictura figurativă a rococoului francez, prezentând „viața de după cortină” a burgheziei contemporane. Aceleași intenții se regăsesc și în reprezentarea fastuoasă a nobilimii engleze din pictura sec. XVIII, care tinde spre un caracter extrem de luxos, elegant și romantic.

Experiențele acumulate pe parcursul evoluției istorice par a fi perfectate și cizelate în conceptele academist-neoclasice ale picturii figurative franceze din cea de-a doua jumătate a sec. al XVIII-lea, interesate de căutarea perfecțiunii formei și exprimarea „valorilor eterne și universale” [88, p. 138]. Însă posibilitățile plastic-expresive ale figurativului s-au adeverit a fi nepuizabile, demonstrând în evoluția picturii ulterioare un progres creativ continuu. Acesta se evidențiază prin mișcarea stilistică a romantismului francez, cu „proeminența emoției asupra rațiunii” [56, p. 320]; pictura grupării pre-rafaelite din Anglia, preocupată de sugestii simbolice, inspirate din arta Evului Mediu [112, p. 19]. Apoi din interesul pentru *realism* sau *naturalism*, ce pune în valoare calitățile tipologice cu frumusețea arhaică a personajelor, se naște *mișcarea impresionistă* cu propriile concepte coloristice și plastice [83, p. 6], care surprinde starea și expresia instantanee a chipului figurativ din viața mondenă [56, p. 346, 323]. Progresul plastic recurge apoi la experiențe postimpresioniste, prin divizionism și poantilism, care se concentrează pe integrarea sculpturală a formei la conturul desenului. Din ambianța experiențelor impresioniste și postimpresioniste derivă formula simbolistă a picturii din Anglia și Franța, care imprimă scenelor biblice, mitologice și fantastice a figurativului, profunde note de „misticism” și ambiguitate [33, p. 105]. După anul 1890, pictura figurativă europeană include consecutiv intenții moderniste de un caracter expresionist, remarcate în școlile din Dresda, Munchen, Paris și Roma [21, p. 7]. Formula expresionistă domină manifestarea plastică și semantică a picturii figurative europene până în preajma anului 1933, fiind traversată între timp de mișcarea cubistă, futuristă, dadaistă, constructivistă etc. Însă, caracterul tradiționalist al picturii figurative se epuizează odată cu formulările cubiste, care conduce imaginea apriorică a figurii spre abordări abstracte, configurate aleatoriu în spiritul avangardist a curentelor postmoderne: Dadaism, Constructivism, Abstracționism, Suprarealism etc. [147].

Amploarea creativ-artistică a picturii central-europene manifestă o contribuție majoră asupra evoluției și dezvoltării picturii din regiunile est-europene, în care se încadrează și teritoriul Republicii Moldova. Însă evoluția picturii naționale se formează și evoluează prin influența profundă a țărilor limitrofe din imediata apropiere vestică (România, Ungaria, Polonia,

Bulgaria, Austria) și estică (Rusia, Ucraina). Înfrâurirea țărilor limitrofe se realizează în mod firesc prin colaborările cultural-artistice, sociale și comerciale interstatale, variind diferit în dependență de condițiile socio-politice ale timpului. Astfel, pentru o deslușire mai amplă a evoluției picturii figurative din istoria artei naționale, este absolut oportună cercetarea și prezentarea evoluției picturii țărilor limitrofe.

În mare parte, pictura figurativă a țărilor est-europene, preiau influențele moderne din arta central-europeană abia pe la finele sec. XIX, până atunci manifestându-se în aria picturii medievale atașată cultului religios. Implementările moderne și procesul de trecere se realizează diferit în fiecare regiune în parte. În acest context, pictura națională descrie o alură specifică, ușor mai întârziată și mai directă, marcată profund de legăturile socio-politice cu Rusia din prima perioada basarabeană (1887–1918), preluând multiple intenții de organizare și manifestare artistică [137, p. 18].

Pentru o sesizare mai amplă a acestor influențe, este necesară cercetarea evoluției picturii ruse, care prezintă pentru regiunea Moldovei un puternic centru cultural artistic de est. Cele mai vechi istorisiri ale picturii medievale ruse amintesc de primii ani ai creștinismului, printr-o tehnică împrumutată de la zugravii de biserici greci, manifestând până în sec. VIII, un caracter simbolic-alegoric. Ulterior, în secolele X–XI, pictura bisericească rusă promovează tradiția bizantină printr-un caracter naiv, uscățiv și fragil al figurilor, limitate la proporții înguste și dure: „Mântuitorul și Maica Domnului” a Soborului „Uspensky” din Kremlin; „Sfinții Petru și Pavel” a Soborului Sf. Sofia din Novgorod sau „Maica Domnului (Одигитрия)” din Smolensk [193, p. 557]. La inițiativa Țarului Alexei, în a doua jumătate a sec. XVI se invită zugravi de peste hotare pentru formarea noilor generații de meșteri în țară, care aduc note distincte în iconografia rusă, aplicând coloritul deschis și desenul grațios asociat caracterului italian și grecesc. În urma acestor schimburi de experiențe, în Rusia se creează două centre culturale la Moscova și Petersburg [194, p. 13] și se inițiază studiul picturii academice (Școala Academică de Arte în Petersburg). La finele sec. XVI și începutul sec. XVII, în pictura rusă, dar și în cea ucraineană și belorusă apare portretul naiv numit „parsună” („Cneazul I.P. Repnuna” de artist anonim, „Petru I” de I. N. Nikitin ș.a.). În aria acestor școli, se formează și se afirmă ulterior portrețiștii ruși: Dmitri Levițki, Gavril Kozlov, Anton Lisenko ș.a., care inițiază treptat renașterea picturii laice în Rusia, pregătind teren numeroșilor pictori de formare academică: Ivan Akimov, Grigori Ugriumov, Vladimir Borovikovski, Feodor Alekseev, Feodor Matveev, Aleksei Venețianov, Vasili Șebuev, Orest Kiprenski, Aleksandr Orlovski, Silvester Șcedrin, Maksim Vorobiov, Vasili Tropinin, Fiodor Bruni ș.a. Pictura artiștilor tratează diverse subiecte: scene istorice, religioase, mitologice, de gen, portrete și peisaje, realizate în mare parte în tehnica uleiului pe pânză. Imaginea plastică a

figurativului este insistent modelată, pretinzând la obținerea naturaleței fiziologiei anatomice a figurilor, asociate chipului renascentist european din diferite perioade evolutive. În scenele istorice se întrevide un aranjament neoclasic, devenit propriu tendințelor academice din pictura rusă. Conținutul imaginilor este înlesnit prin expresivitatea chipurilor figurative, care imprimă note patetice, eroice și melancolice (creația artiștilor: Karl Briullov, Pavel Fedotov, Naff Timofei, Fiodor Solnțev, Konstantin Flavițki ș.a.).

Pe la sfârșitul sec. XIX (1870), în pictura rusă intervin schimbări importante, inițiate de „Asociația artiștilor ambulanti” . Plasticienii plasează pictura rusă în era modernă, promovând-o prin expozițiile ambulante, cu tendință de artă „democratică” [223, p. 208], tratată uneori critic asemeni viziunii creative a lui G. Courbet și C. Corot. Noua viziune artistică modelează și pronunță caracterul particular al imaginii figurative ruse. Acesta devine reprezentativ prin profunzimea portretului cu expresivitatea meditativ-poetică din creația lui Ivan Kramskoi („Hristos în pustiu”, 1872; „Portretul lui L. N. Tolstoi”, 1873); profunzimea plastic-semantică a relațiilor interfigurative în operele lui Nicolai Ghe („Petru I îl interoghează pe prințul Alexei”, 1871, „Ce este adevărul?”/„Что есть истина?”, „Hristos și Pilat”, 1890); capacitatea majoră de pronunțare a sensibilității emoționale a figurilor din creația lui Ilia Repin, „pentru care figura umană rămâne elementul esențial al operei sale” [56, p. 350]: („Edecarii de pe Volga”, 1870–1873, „Drumul crucii în gubernia Kursk”, 1880-1883, „Pe neașteptate...?”/„Не ждали...?”, 1884–1888); replicile profund meditative și semnificative ale figurilor din creația lui Vasili Surikov: („Menșikov în Berezov”, 1883, „Boieroica Morozova”, 1887) etc. Astfel, imaginea figurativă din pictura rusă capătă distincții evidente în raport cu cea europeană, prin interesul vădit pentru caracterul psiho-emoțional și profunzimea tipică a spiritului rusesc, pătruns de trăiri cognitiv-afective.

Prin acest imbold artistic, pictura rusă devine influentă în regiunea țărilor limitrofe, printre care Ucraina, Bielorusia, Țările Baltice și Basarabia. Maniera „peredvijnicilor” ruși este promovată în pictura ucraineană, prin școlile de la Kiev, Odessa, Harkov și Lvov. Acestea, preiau și asimilează diferit înrâurirea picturii ruse, asociindu-se cu mediul socio-cultural din fiecare regiune în parte. De exemplu, pictura nord-vestică a țării (Lvov, Harkov), grație colaborării fructuoase dintre Krakovia (Polonia) și Lvov, imprimă imaginii figurative un caracter specific regional, subcarpatic și bucovinean, ușor influențat de impresionismul european. Pictura sud-vestică, manifestată în: „Organizația artiștilor din sudul Rusiei” din Odesa („Товарищество южно-русских художников”), 1880 și „Organizația kievleană a artiștilor ambulanti” și („Киевское товарищество художественных выставок”) din Kiev, 1893, au aceleași interese plastice în tratarea realității înconjurătoare după modelul picturii „peredvijnice” ruse [208, p. 28].

În pictura Țărilor Baltice (Letonia, Lituania și Estonia), influențele picturii ruse sunt adaptate la specificul, caracterul și tradiția lor națională. Intenția a fost promovată în Riga prin gruparea „Рукис”, în anii 1880-1890, cu artiștii Alknis, Rozental, Purvit, Valter ș.a., care se asociază caracterul istoric cu cel actual național [236, p. 100]. La Vilnius, figurativul pătruns de vechea tradiție romantică, adaugă temperament impresionist și sensibilitate impulsivă prin operele artiștilor: Ā. Remeris, P. Iuriavicius și Iu. Balzukiavicius [235, p. 114], iar Tallinn, în acea perioadă (finele sec. XIX), rămâne fidel realismului critic rus, implicând ușoare valențe tipologic naționale.

În ultimii ani ai sec. XIX, în pictura rusă apare societatea „Asociația de artă” („Мир искусства”), care tinde la o depășire avangardistă a mișcării „ambulanților”, promovând ideea de „artă pentru artă” [76, p. 54]. În conceptul artistic al mișcării, persistă „tendința pentru rafinamentul complex al formei artistice” [223, p. 243], ce sporește expresivitatea psihoemoțională a figurilor. Aceste valențe se regăsesc în expresiile dramatice din pictura figurativă a lui Mihail Vrubel, Vasili Serov, Victor Boris-Musatov, Ilia Repin ș.a., care aderă periodic și la alte mișcări progresive din țară. Dintre acestea menționez asociațiile de creație „Trandafirul albastru” („Голубая роза”) (1907), preocupată de tendințe futuriste și decorative în interpretarea naivă, mioritică și poetică a vieții țărănești; „Valetul de caro” („Бубновый валет”) (1910–1911) cu tendințe impresioniste și postimpresioniste (Paul Cezanne), moderniste („Arta 1900”), simboliste, fauviste și naive (Amedeo Modigliani); „Coadă de măgar” („Ослинный хвост”), „Triunghiul” („Триугольник”) (unde se încadrează artistul basarabean Auguste Baillayre), „Asociația tineretului” („Союз молодёжи”) ș.a. (1910–1914).

Ca urmare, și pictura ucraineană de la începutul sec. XX recurge la spiritul avangardist promovat în arta rusă. În pictura grupărilor din regiunea central-sudică a țării – „Organizația kievleană” („Киевское общество”), „Organizația pictorilor ucraineni” („Общество украинских художников”) și „Inelul” („Кольцо”), se promovează simbolismul în subiectele mistico-religioase, care interpretează profunzimea spirituală a figurilor printr-o filieră poetico-filosofică, asemănătoare conceptelor din grupările: „Valetul de caro” „Trandafirul albastru” ș.a. În timp ce regiunea nord-vestică promovează postimpresionismul și „Arta 1900”, care favorizează pronunțarea chipului național regional.

O evoluție interesantă a picturii figurative înregistrează la începutul sec. XX și pictura din Țările Baltice, receptivă mai mult la tendințele avangardiste europene. La Vilnius, prin creația lui M. Ciurlenis, pictura capătă asocieri cu romantismul târziu, simbolismul și uneori expresionismul european, inspirând grupările „Asociația pictorilor independenți” („Общество независимых художников”), apoi „Ars” („Арс”) din 1932–1934 și „Manifest” din 1932 [235, p. 143]. La Riga

ambianța impresionistă a lui Rozentali este urmată de intențiile postimpresioniste ale grupării „Floarea verde” („Зеленный цветок”), care pronunță caracterul tipologic național al figurativului [236, p. 120]. La Tallinn se creează o ambianță modernă prin gruparea „Tânăra Estonie”, care orientează pictura figurativă spre modernismul „Artei 1900”, cu stilizarea decorativistă specifică (K. Miaghi, A. Tass, P. Arena ș.a.) [225, p. 33].

Totodată, pictura din regiunea Moldovei asimilează o puternică influență din Vest, sesizată prin arta românească, care în mare parte atestă o istorie comună. Din cele mai vechi timpuri (eneolitic), imaginea picturală a figurativului românesc, își face apariția în cultura Cucuteni-Tripolie (mileniile VI–III î.Hr.), răspândită în nord-estul Munteniei, sud-estul Transilvaniei, o mare parte a Moldovei și Ucrainei, ajungând până la Nipru [57, p. 15]. Imaginea figurativă (antropomorfă) din decorul vaselor din ceramică, tinde la stilizări radicale desfășurate în registre horizontale sau verticale împrejurul vaselor [141, p. 25]. Figura umană (feminină) exprimă conotații simbolice cu aluzii la diverse semnificații legate de viață, roadă, fertilitate etc.

Mai târziu, în Dacia romană (perioada antică), imaginea figurativă apare în reprezentările mozaice, de un caracter arhaic naiv, într-o realizare policromă, ca de exemplu scenele din Iliada, găsite la „vila rustica de lângă Sarmisegetusa” [57, p. 29]. Apoi, în perioada medievală (sec. IX–XIII), imaginea figurativă apare în pictura murală (fresca) și în arta miniaturii diferită pentru fiecare regiune în parte (centre de elaborare a manuscriselor au fost în mănăstirile Neamț, Putna, Voroneț, Dragomirna ș.a.) [141, p. 129]. În Transilvania, formula plastică a imaginilor figurative descriu influențe din pictura gotică, implementate în iconografia de tip bizantin. Influențele gotice se resimt în mare parte prin luminozitatea scenelor figurative și prin ușoarele abateri de la programul iconografic bizantin, implicând și unele și trăsături particulare, inclusiv, înrâurirea renașterii paleologe din Bizanț și a picturii italiene din duecento; note satirice și moralizatoare în adresa păcătoșilor; intenții prerenașcentiste a volumetriei și a tridimensionalității formelor. Pentru prima dată, în biserica din Strei a fost realizată încercarea de autoportretizare a artistului într-un colț al altarului, iar în cea de la Crișcior (jud. Hunedoara) se include portretul votiv, prin reprezentarea ctitorului bisericii (cneazul Bâlea și familia sa).

În același timp (sec. IX–XIII), pictura murală din Țara Românească și Moldova, descrie un atașament fidel față de programul iconografic bizantin, ca de exemplu biserica rupestră de la Corbii de Piatră (jud. Argeș) și biserica domnească din Curtea de Argeș. Ultima menționată s-a păstrat cel mai bine și permite confirmarea tradiției bizantine bogate. Reprezentarea scenelor biblice este inclusă într-un program unitar și coerent, ce asigură perfect demersul narativ-descriptiv al subiectelor. Cadrele scenice sunt dotate cu încărcătură simbolică, care ilustrează perfect ideea principală a creștinismului. Tot aici (în Țara Românească), se păstrează o bogată

moștenire de manuscrise de la Bacău, Zografi, Hotin, Humor etc. (Gavril Uric Tetraevangheliarul din 1424, Tetraevangheliarul doamnei Marina ș.a.), care aduc imaginilor figurative o interpretare bizantină cu unele influențe eleniste.

Pe vremea lui Ștefan cel Mare (sec. XV), pictura murală a fost realizată în biserici și în casele voievodale din Moldova, printre care: ctitoriile domnești de la Voroneț, Pătrăuți, Popăuți, Roman, Neamț, bisericuța din Lujeni (Ucraina), bisericile de la Putna, Rădăuți, Suceava, Dolhești ș.a. Pictura murală a bisericilor, se zice că a preluat „cele mai bune tradiții bizantine”, pe care le-a implementat artistic și le-a dezvoltat spre un caracter complex, care îmbină tradiția și actualitatea, simbolul și realitatea într-un mod unic [57, p. 89]. În imaginile figurative bisericesti (bisericuța de la Popăuți ș.a.) se întrevăd unele modelări prerenascentiste care aduc figurilor iconografice (călăreților) calități plastice specifice asociate tipologiei regionale particulare, cu trăsături hotărâte, sobre, solemne, viguroase, grave etc. Paleta coloristică capătă caracter mai grav și mai expresiv, sporind ușor calitățile decorative. În unele scene („Judecata la Caiafa” de la Popăuți-Botoșani), imaginea figurativă recurge la animație teatrală, prin expresivitatea mișcărilor, varietatea atitudinilor și gesturilor, dar și a costumelor colorate decorativ, ce caracterizează pictura moldovenească din această perioadă (sec. XV).

În Transilvania, pictura murală a aceluiași secol (XV) dezvoltă cele două maniere stilistice: cea bizantină din bisericile ortodoxe – cu modelări prerenascentiste și cea gotică din bisericile catolice – cu efecte grafice, realism delicat și decorativism liniar, inspirat din stilul internațional de curte, italian și german din sec. XIV. Pictura bisericească în stil gotic începe să fie pictată pe panouri mobile de lemn, formând altare poliptice.

O mare parte a lăcașurilor de cult religios din Moldova, construite și pictate în interior pe timpul lui Ștefan cel Mare, au fost pictate în exterior pe timpul lui Petru Rareș (sec. XVI) (biserica Sf. Nicolae de la Dorohoi, ansamblul picturilor de la Dobrovăț, Probota, Voroneț, Humor, Moldovița, Sucevița etc.). Preluând succesiunea episoadelor, procesiunea narativă, structura compozițională multifigurativă, mișcărilor, gesturile și poziționările dinamice expresive, pictura recurge la o reanalizare a subiectului și a imaginii figurative. În cadrul scenelor figurative se observă intenții de politizare a subiectului religios, precum și adăugarea unor teme noi, printre care „Imnul acatist”, „Asediul Constantinopolului”, „Sinoadele ecumenice și Sinaxarul”, „Arborele genealogic”, „Descendența lui Isus”, „Legenda lui Ioan cel Nou” ș.a. De asemenea se adaogă și personaje noi în scenele iconografice: voievozi, ctitori, personalități importante ale țării și bisericii moldovenești (Grigore Roșca, Macarie ș.a.) [57, p. 145, 142, 139]. Conținutul temelor tinde să promoveze „ideea de rugăciune, de implorare a divinității pentru ocrotirea Moldovei”, „mobilizarea spiritelor pentru campania antiotomană”, asocierea sistemelor organizatorice cerești

cu cele pământești din viața reală, lupta pentru credința dreaptă, frica pentru erezie și reformă ce amenință integritatea și unitatea Bisericii ș.a. Narațiunea subiectelor urmărește un demers coerent și explicit, subliniat prin sugestii simbolice. Toate aceste modificări în programul iconografic, favorizează apariția unui proces treptat de laicizare a imaginilor figurative, adăugând trăsături firești, poziții monumentale, gesturi elegante etc., care imprimă personajelor demnitate importantă și evlavie. Expresivitatea picturii exterioare este pronunțată prin fastul și somptuozitatea coloristică, care apelează la nuanțe intense, cum ar fi verdele smarald, albastrul azuriu ș.a., dispuse în contraste puternice. Acestea fiind susținute prin delicatețea deosebită a detaliilor vestimentare, podoabelor, accesoriilor etc., sporind cu lux de amănunte aspectul decorativ ornamental al picturii.

La finele sec. XVI și în pictura murală interioară (din Moldova și Țara Românească) intervin schimbări de ordin tematic și plastic, optând pentru un caracter pragmatic, concret, legat de viața reală. Sunt anulate o parte din teme introduse anterior, incluzând teme folclorice apocrife („Vămile văzduhului”, „Zapisul lui Adam”, „Scara lui Ioan Sinaiul”, „Noul Testament” cu „Geneza”, „Proverbele lui Solomon” ș.a.) și istorice legate de viața unui sfânt (Sf. Gheorghe, Sf. Nichita mărturisitorul, Letopisețul Țării Moldovei din Palatul Domnesc) sau împrumutate din țările catolice (Sf. Cristofor cu pruncul Isus pe umăr). Imaginea figurativă capătă mai multă grațiozitate plastică, eleganță a gesturilor și expresivitate îndrăzneată a culorilor, care amintește de stilistica goticului liniar. În același timp, predilecția pentru reprezentarea chipului real și a calităților individuale a figurilor din cadrul portretelor votive, amintesc de unele trăsături renaștentiste, care adaugă o predilecție pentru descrierea datelor sau elementelor specifice din cultura și arta populară a țaranului (operele zugravilor Toma de la Suceava și Dragoș Coman). Mai târziu (sec. XVII), pictura religioasă din Țara Românească, sporește nota apocritică a subiectelor (îndeosebi în scenele „Judecata de apoi”), recurgând la o tratare critică și ușor umoristică adresată „păcătoșilor”. Intențiile simplifică reprezentarea plastică și coloristică a formelor, aderând la un caracter naiv, ușor simbolist, detașat de restricțiile canonice. Cadrul compozițional al icoanei include, pe lângă imaginea centrală a sfântului, scene mici din viața și acțiunile sale, prezentând astfel o imagine „biografică” a personajului.

Pictura bisericească din Transilvania a aceleiași perioade (sec. XVI), înscrie o evoluție consecutivă a portretelor votive în frescă, care pretind la o reprezentare simplificată, concentrată pe redarea valorilor spirituale și materiale ale personajelor. Se dezvoltă pictura pe lemn a altarelor poliptice (Brașov, Sighișoara, Sibiu etc.), care permite modelarea delicată a volumelor, cutelor, stilisticii vestimentare, ornamentelor și trăsăturilor portretistice, adăugând subtile idei de perspectivă spațială. Conținutul subiectelor capătă un caracter mistic, asociat cu cel monarhic, iar

paleta coloristică se îmbogățește considerabil prin nuanțele profund întunecate, care pun în valoare sonoritatea culorilor pure. Intențiile înscriu o frumoasă tranziție stilistică de la Gotic la Renaștere prin unele influențe ale picturii poloneze contemporane.

În sec. XVII, pictura românească, trece printr-o perioadă mai complicată, care enunță o stagnare și modificare a viziunii asupra frescelor religioase. Criza este ușor diminuată sau anulată, grație picturii în stil brâncovenesc, care se dezvoltă inițial în Muntenia, prin creația zugravilor Constantinos (originar din Grecia) și Pârvu Mutu (român din Câmpulung-Muscel), apoi prin ucenicii sau discipolii lor: Ioan, Andrei, Stan, Neagoe, Ioachim și Stan, Radu, Marin, Nicolae. Artiștii păstrează tradiția picturii postbizantine, dezvoltându-i o viziune nouă, inspirată din pictura occidentală și datinile populare (peisaj, tradiții, port, instrumente muzicale etc.). Programul iconografic se îmbogățește cu teme apocrife, iar formula plastică – cu tendințe spre naturalism și spiritualitate figurativă. Forma plastică a figurilor manifestă intenții de modelări baroce în drapajul veșmintelor, alungiri manieriste cu o dezvoltare cantitativă și calitativă a portretelor votive. Acestea capătă trăsături individuale, ce exprimă anumite stări sau trăiri proprii ale personajului.

Această formulă (stilul brâncovenesc) este preluată în secolul următor (sec. XVIII) în pictura bisericească din mai multe regiuni ale țării, ajungând în Banat (ansamblul de la Hodoș-Bodrog) și în Moldova (ansamblul de la Căușeni). Ultimul, pictat între anii 1763 și 1766 de zugravii Stancu, Radu și Voicu (presupuși a fi de proveniență munteni), include într-un mod unic ornamentul bizantin cu cel din arta populară și scenele figurative, desfășurate fastuos în registre pe orizontală. În programul iconografic se acordă importanță subiectului „Imnul Acatist”, asociind ușor subiectele „Euharistiei” și al „Divinei Liturghii”, ca un fenomen des întâlnit în pictura bisericească din acea perioadă [141, p. 117]. Scenele figurative creează compoziții clare, monumentale, modelate rafinat și elegant, susținute de un colorit armonios, ușor contrastant între nuanțele roșietice și albastre, ce conferă somptuozitate ansamblului pictural.

Pătrunsă de diverse influențe stilistice (ruse, austriece etc.), pictura religioasă românească (din toate regiunile țării) în sec. XVIII pregătește treptat terenul pentru portretul naiv sau „parsuna” prin portretul votiv, iar scena istorică ia naștere prin icoana de tip „biografic”. Portretul naiv tinde la o reprezentare cât mai fidelă a trăsăturilor individuale ale personajului („Guvernatorul Bruchental” de Johann Martin Stock, portretele revoluționarilor „Horia”, „Cloșca” și „Crișan” de autor anonim), iar scena istorică („Nicolae Mavrogheni împărțind daruri” de Grigore Zugravul, „Divanul lui Nicolae Mavrogheni” de Iordache Venier ș.a.), evocă un cadru important al unui eveniment, plasând fastuos personajul principal în centrul compozițional și imaginea figurilor subordonate (dregători) în jurul său.

Reieșind din aceste descrieri, pictura basarabească pe parcursul sec. XVII–XVIII, se dezvoltă în aria stilisticii medievale a Moldovei și Țării Românești. De la începutul sec. XIX, pictura bisericească (icoana), promovează insistent principiile iconografiei ortodoxe, interpretate printr-o viziune naivă, stângace și sinceră, calificată ca „populară”. În cadrul acesteia, se deformează proporțiile figurilor, lipsindu-le de perspectivă și sporindu-le expresivitatea liniar-coloristică. Cele mai reprezentative icoane sunt realizate de Mihail Leontovici, Gherasim Zugravul, Ioan Iavorschi, Iezechil ș.a. În a doua jumătate a sec. XIX, se întrevide practicarea icoanelor cu caracteristică „biografică” a sfântului, (Sfânta muceniță Varvara, Sfânta Varvara cu scene din viață de la Țareuca și Nimoreni ș.a.). Spre finele secolului, apar și icoane în stil academic, unde figurativul este dispus în clarobscur, posedând perspectivă liniară, desen proporționat bine caligrafiat și un colorit rece. Aceste intenții sunt dezvoltate la începutul următorului secol (XX) de pictorii laici: Pavel Șilingovscki, Pavel Piskariov, Grigore Filatov, Victor Ivanov ș.a. [141, p. 175].

Pe parcursul sec. XIX, pictura basarabească este mai mult influențată de arta din centrele de cultură rusești și ucrainene, în mare parte prin sistemul de școlarizare sau formare profesională a artiștilor. Organizarea Școlii Serale de Desen, apoi a Școlii de Arte (1897), a Societății Amatorilor de Arte la Chișinău, dar și implicarea artiștilor basarabeni în manifestările expoziționale a „peredvijnicilor” ruși, care favorizează în preajma anilor 1900 o familiarizare a picturii basarabene cu cea rusă.

Cu toate acestea, în pictura basarabească parvin și unele influențe din Vest prin pictura figurativă din Țara Românească de la finele sec. XIX, care înscrie o dezvoltare promițătoare în cadrul filierei „zugrăvirii subțiri”, adică a portretelor de un caracter laic „naiv” [57, p. 326]. Realizate inițial de artiști anonimi sau cu identitate cunoscută, portretele asigură introducerea unui proces prerenașcentist în pictura românească, îndrumată ulterior pe făgașul postrenașcentist, baroc și apoi – neoclasic. Formula plastică a portretelor reușește să îmbine armonios predilecții artistice incompatibile, cum ar fi: rafinamentul trecerilor coloristice ale renașterii, somptuoșitatea plastică a vestimentației și podoabelor în caracter baroc, cadrulul compozițional și poziționările de tip neoclasic cu expresivitatea spirituală de tendință romantistă. Aceste calități se evidențiază în lucrările pașoptiștilor: Ion Negulici, Constantin Daniel Rosenthal și Barbu Iscovescu, dar și Constantin Lecca, Mișu Pop, Gh. Panaiteanu-Bardasare, Gheorghe Tattarescu, Teodor Aman ș.a. Pictura figurativă a lui T. Aman aduce caracterului academic al picturii românești o viziune nouă cu tendințe moderne. Acestea sunt sesizate prin modelajul factual, sensibil la atitudinile relaxate, romantice, nostalgice și ușor intime ale figurilor. Scenele denotă un caracter extrem de rafinat prin factura penelului, care neglijează contururile liniare, volumetria și constructivitatea

formelor, în favoarea efectelor coloristice, concentrate pe redarea tonului general al atmosferei și spiritualității figurative.

Trecerea definitivă spre filiera modernă a picturii figurative românești este confirmată prin opera lui Nicolae Grigorescu (de la finele sec. XIX), care, lucrând o perioadă în pădurea de la Fontbleau, implementează metodele impresioniste în pictura națională. Aportul său major în domeniul picturii figurative, constituie plasarea sa într-un termen scurt în era realismului modern și descoperirea frumuseții tipologice a omului simplu din mediul rural, cu trăsăturile sale caracteristice naționale. Procesul de individualizare a personajului, trece prin câteva etape de formulare plastică: de la modelajul academist prin clarobscurul romantic al portretului „Bărbat pe gânduri”, la imagini impresioniste modelate impulsiv după starea momentană a figurii ca în „Țărăncă voioasă”, „Portret de fată” sau „Paznicul de la Chailly”, neglijând grafismul liniar în favoarea petelor de culoare, ca mai apoi să concentreze procedeul plastic pe esența datelor cu caracter național și tipologie regională, ca în portretele: „Țărăncă din Muscel” „Țărăncă cu maramă”, „Fată torcând” sau „Fata cu zestre”, sporind în chipul lor sesizarea unor trăiri misterioase, lirico-romantice nostalgice și visătoare [57, p. 379].

Din ambianța picturii figurative grigoresciene provine și succinta reprezentare figurativă a creației lui Ion Andreescu, care prezintă un caracter contradictoriu, axat pe realitatea sumbră a vieții, descrisă prin figurile în straie sărăcicioase cu fața palidă îngândurată.

Formula modernă a imaginii figurative este promovată în creația multor artiști afirmați în pictura românească de la finele sec. XIX și începutul sec. XX, obținând o notă stilistică remarcabilă în creația lui Ștefan Luchian, Gheorghe Petrașcu, Teodor Pallady, Nicolae Toniza, Fransisc Șirato, Alexandru Ciucurencu, Octav Băncilă, Iosif Iser, Ștefan Dumitrescu, Camil Ressu ș.a. Artiștii dezvoltă interpretarea figurativului printr-o idee de continuare și evoluție a conceptului grigorescian spre depășirea impresionismului (asemeni lui Pol Cezane, Van Gogh sau Pol Gauguin) în era post- și neo-impresionistă [56, p. 510]. În cadrul acestor implementări artistice, se pronunță un dialect specific în interpretarea figurativă, din operele lui Șt. Luchian: „Lăutul”, „Lorica”, „Autoportret” ș.a., ce exprimă un caracter profund intimist, pătruns de valențe lirico-poetice. Imaginea plastică tinde să surprindă sincer și discret motive cotidiene observate întâmplător, dar capabile să destăinuie profunde trăiri meditative. În operele lui T. Pallady „Compoziție”, „Ofelia”, „Femeie în gri” sau „Fata cu lalele”, formula plastică tinde spre un caracter decorativ, prin închegarea coloristică a formei și aplatizarea naivă a acesteia, urmărind o exprimare a sensibilității afectiv umane prin melodicitatea culorii. În opera lui N. Tonitza: „Catiușa lipoveanca”, „Irina”, „Nud”, „Copil jucându-se” ș.a., imaginea figurativă este compusă din pete generalizate, deduse după forma și culoarea reală. Pata de culoare își asumă

toată responsabilitatea de reprezentare și exprimare a chipului figurativ, reușind într-un mod unic să adune toate sugestiile afective și frumusețea sublimă a motivului, descrise laconic prin modelări decorative. În operele lui F. Șirato: „Vânzător de covoare”, „Întoarcerea de la târg”, „Femeie în rochie albastră” ș.a., imaginea figurativă apelează la intenții postimpresioniste și fauviste, limitate la un constructivism decorativ. În opera lui A. Ciucurencu: „Toaletă”, „Spălătoreasa” sau „Odaliscă”, procedeul răzleț al culorilor și liniilor, neglijează sau refuză precizia și integritatea constructivă a formei, sporind pronunțarea emoțională a figurilor. Astfel, forma este reconstituită din repere expresioniste decorative și simbolice. În lucrările lui Dimitrie Ghiață, Sabin Pop, Aurel Băieșu, Alexandru Phoebus, Hans Matis-Teutsch, M. H. Maxi, Marcel Iancu ș.a., imaginea figurativă include treptat în formula plastică sugestii postmoderne legate de fauvism, expresionism, cubism sau constructivism, concentrate pe o interpretare critică a realității, care continuă până în preajma celui de-al doilea război mondial.

Pictura românească se dezvoltă, fără îndoială, într-o asociere cu pictura țărilor vestice învecinate (Polonia, Ungaria, Bulgaria), receptive la tendințele picturii central-europene. Acestea se evidențiază în Polonia prin implementarea modernismului francez de la sfârșitul sec. XIX, într-o tendință de „secesionism”, adaptată la specificul tipologic național, în albia căruia se formează gruparea „Gluma” („Штыка”) în 1897, la Krakovia [209, p. 24] cu Ian Mateiko, L. Viciulkovski, Ian Stanislavski, O. Boznaniskaia, Iu. Pankevici și V. Podkovinski. În Ungaria, impresionismul francez exprimă un ecou mai pronunțat prin pictura figurativă a lui Munkacsy – „Ultima zi a unui condamnat la moarte în Ungaria” (1870), „Femei făcând fașe” (1871), „Femeia cu putineiu” (1873), activând prin anul 1847 alături de maeștrii de la Barbizon și apoi colaborând cu gruparea „Nabis” [44].

La începutul sec. XX, pictura ungară manifestă tendințe avangardiste prin grupările „Seșioniștii” („Сецессионисты”), „Impresioniștii și naturaliștii ungari” („Венгерские импрессионисты и натуралисты”), „Postimpresioniștii” („Postimpresioniștii”), „Expresioniștii” („Экспрессионисты”) și „Grupul celor opt” („Группа Восьми”) [192, p. 13], avându-i drept exponenți pe artiștii Ferenczi, Reti, Rudnai, Torniai, Kosta, Rippl-Ronai, Reves ș.a. În aceeași perioadă, pictura din Polonia, se arată interesată de avangarda franceză, cubism și expresionism prin grupările „Formiștii polonezi” („Польские формисты”) în anul 1917, „Ritm” („Ритм”) din 1922 și apoi „Bloc” („Блок”) din 1924. De asemenea, și pictura bulgară, asociată picturii românești, manifestă o evoluție neoimpresionistă prin creația lui A. Mitov, apoi prin gruparea „Artă contemporană” (anul 1912), orientată spre modernismul și simbolismul „Artei 1900” (S. Ivanov, Mirkvici, A. Belkovskii, N. Petrov, E. Karamihailova, N. Marinova ș.a.) În anii '20–'30 ai secolului XX, pictura bulgară tinde spre implementări „sezaniste”,

observate în creația artiștilor: N. Tanev, B. Obreșkov, M. Jivkova-Uzunova, D. Uzunov ș.a., ce creează o apropiere estetică cu pictura modernă românească a aceleiași perioade [238, p. 82, 97].

Amalgamul influențelor estice și vestice favorizează includerea picturii basarabene de la începutul sec. XX într-o trecere întârziată dar în același timp directă de la reprezentarea bisericească (icoana) la cea laică, fără etapa tranzitivă a „portretului naiv” sau „parsunei” [137, p. 5]. Familiarizarea picturii basarabene cu cea „peredvijnică” (de la finele secolului trecut), creează o motivație puternică în evoluția ei ulterioară pe făgașul realismului. Imaginile (figura umană) se concentrează pe trăirile introspective ale personajelor, care exprimă mesaje legate de realitatea socială („La arat” (1986), de Vladimir Ocușco; „Croitoresele” (1903), „Orfana” (1908), de Pavel Piscariov; „Portretul L. Arionescu” (1902), de Nikolai Jukov, „Portret de copil”, 1903, „Portret de femeie” (1905), de Lidia Arionescu-Baillayre ș.a.)

Treptat, prin influențele curentelor ruse „Mir iskusstva” („Мир искусства”), apoi „Valeților de caro” („Бубновый валет”) – inspirate de impresionism, postimpresionism, simbolism, Arta 1900 etc., pictura figurativă basarabească se include într-o evoluție modernă. Forma plastică a figurilor tinde să obțină caracter și particularități tipice, prin soluții plastic-coloristice îndrăznețe. Caracterul acestor implementări se întrevide în lucrările: „Ghicitul” de Pavel Șilingovski (1911), „Necunoscuta” de Eugenia Maleșevschi (1910), „Femeie cu trandafir” (1910), „Portret de femeie” (1910) de Gheorghe Fiurer, „La spital” de Pavel Piscariov (1912), „Autoportret” de Alexandru Plămădeală (1916) ș.a.

O dezvoltare progresivă intervine în pictura basarabească odată cu „Unirea principatelor” în anul 1918, ce facilitează realizarea multor evenimente cultural-artistice în țară. Se deschide Școala de Arte Frumoase la Chișinău (preluată de artiștii A. Plămădeală și August Baillayre, alături de Șner Cogan, Eugenia Maleșevschi ș.a.). Mulți tineri plasticieni pleacă la studii profesionale peste hotare (Rusia, Ucraina, România, Germania, Belgia, Franța, Austria etc.). Sporesc colaborările artiștilor basarabeni cu cei din afara țării. În urma acestora, pictura figurativă înscrie o frumoasă evoluție în perioada anilor '20-'30 ai sec. XX, ce formează etapa modernă a picturii basarabene [137, p. 96]. În expozițiile din țară, apar lucrări expresive caracterizate printr-un temperament modern progresiv. Formula plastică devine mai liberă și sugestivă, apelând la soluții impulsive, axate pe configurări simbolice. Textura penelului implică tot mai frecvent temperamentul spontan al impresioniștilor, lăsând culorile să se asocieze și combine prematur în tablou, sporind astfel contrastele coloristice și variația factuală. În urma acestora, mesajul imaginilor figurative se complică, sugerând expresii enigmatice melancolice sau lirico-romantice. Acestea urmăresc o interpretare metaforico-simbolică a caracterului, trăirilor și stării spirituale a personajului, în raport cu realitatea vieții, condițiile sociale și

tendențele cultural-artistice ale timpului. Reprezentative în acest sens sunt tablourile: „La treierat” (1922), „Portretul soției pictorului” (1930) de P. Șilingovski; „Primăvara” (1916) de E. Maleșevski; „Orfani” (1920) „Portretul soției L. Arionescu-Baillayre” (1921), „Fiica artistului” (1922), „Nud de femeie” (1930), „La mormântul de la Tatarbunar” (1940) de A. Baillayre; „Portretul cântăreței A. Dicescu” (1929), „Portretul unei domnișoare” (1938) de G. Fiurer; „Portretul actriței” (1918), „Portretul unei artiste” (1919), „Bătrân așezat” (1920–1930) de Isaac Bilenschi; „Portretul mamei” (1924), „Portretul vecinului” (1932) de Ana Baranovici; „Model. Ecaterina Grosu” (1920–1922) de Șner Cogan; „Scenă din viața țărănească” (1932), „Familie” 1938, „Portretul soției pictorului” (1938) de Moisei Gamburd; „Odalisce” (1936) de Dmitrie Sevastianov ș.a.

Un aport considerabil asupra evoluției picturii moldovenești din perioada următoare (postbelică) l-au avut plasticienii D. Sevastianov și M. Gamburd, care se remarcă în pictura națională de la începutul sec. XX prin caracter modern, format în ambianța plasticienilor din România, iar în primii ani postbelici – prin cel realist, determinat de mediul socio-cultural al timpului. Pictura figurativă din prima perioadă creativă (interbelică) a lui D. Sevastianov (1908–1956) se manifestă prin perseverență expresiv-coloristică, inspirată din „dominația nuanțelor deschise și luminoase precum la T. Palladi”; „transparența și fluiditatea aeriană până la mistica culorilor lui Ciucurencu..., sau petele coloristice decorative și orientaliste ca la Matiss...” [153, p. 48]. Artistul asimilează savoarea expresivă a procedeelelor plastico-coloristice din pictura modernă românească și își modelează caracterul dialectic al picturii sale.

Cu o mai multă predilecție pentru constructivitatea imaginii figurative se pronunță pictura lui M. Gamburd (1903–1954), care, în pofida progreselor moderniste din pictura românească, „rămâne un adept al gândirii raționale și trăirilor emoționale”, reduce desenul și plastica formelor la un laconism ideal [157, p. 131]. Pasiunea constructivă a formei nu frizează din autenticitatea și caracterul tipic al imaginii figurative, ci sintetizează elementele reprezentative ale chipului cu datele sesizabilului, originalitatea trăsăturilor și cultura estetică, în scopul creării unei imagini epice și monumentale.

Spre finele anilor '30 ai sec. XX, pictura figurativă basarabeană trece printr-o perioadă încordată și ușor contradictorie, care direcționează treptat intențiile moderne (gruparea „Cercul amatorilor de arte frumoase” sau „Pictorii de oranjerie”) spre o abordare neoclasică prin maniera „realist-socialistă”, promovată în toate țările sovietice.

Evoluția postbelică a picturii figurative din Republica Moldova, deși intens modificată și restructurată ideologic, păstrează în matricea sa evidente indicii creativ-artistice provenite din creația ante- și interbelică, care alimentează procesul evolutiv al picturii din perioada sovietică.

1.2 CONSIDERAȚII GENERALE ASUPRA PICTURII FIGURATIVE – STUDIU ISTORIOGRAFIC

Studiul materialelor istoriografice, ilustrative și teoretico-științifice din domeniul picturii, este oportun pentru cercetarea segmentului propus în vederea atingerii scopurilor și obiectivelor din teză. În acest proces se apelează la întregul repertoriu al surselor directe ce vizează pictura din perioada de studiu (1945–1991), reflectată în statistica documentară, datele enciclopedice, opere originale, albume, cataloage, reproducții ale lucrărilor etc., existente în arhivele (AOSPRM) și bibliotecile din țară (BNRM, AUAPRM, BȘ (Institut „A. Lupan”). O deosebită importanță se acordă studiilor istoriografice, care fie și tangențial reflectă pictura figurativă în alte limite cronologice sau geografice. Informațiile selectate fiind completate printr-o serie de monografii, eseuri, biografii de creație ale artiștilor, articole din presa periodică etc. cu referire la domeniul de cercetare științifică, elaborate de cercetători, istorici, critici de artă și plasticieni atât din spațiul actual al Republicii Moldova, cât și din străinătate.

Studiind literatura de specialitate cu referire la pictura figurativă din RSS Moldovenească, constatăm că până în prezent aceasta nu a devenit obiectul unui studiu multilateral și complex. Din punct de vedere al istoriografiei problemei, am identificat două perioade de interes al cercetătorilor din domeniul studiului artelor și criticilor de artă față de subiectul picturii figurative: I) 1945–1991 și II) perioada după 1991. Au fost identificate astfel o serie de publicații axate pe diferite compartimente, precum ar fi evoluția generală a artelor plastice sau a picturii moldovenești, cercetări analitico-științifice asupra problemelor în cadrul picturii, analiza creației artiștilor plastici din perioada propusă cercetării.

Primele referințe la istoriografia picturii moldovenești din perioada postbelică sunt menționate în edițiile anilor '50–'60 ai sec. XX, semnate de cercetătorii și criticii de artă: M. Livșiț, A. Zevina/Mansurova „Изобразительное искусство Молдавской ССР” (1957) [211], M. Livșiț, L. Cezza „Изобразительное искусство Молдавии” (1958) [213], L. Cezza „Плоды с дерева дружбы” (1964) [234], A. Zevin, K. Rodnin „Изобразительное искусство Молдавии” (1965) [200], A. Zevina, L. Cezza „Pictura moldovenească” (1966) [173], D. Golițov ș.a. „Искусство Молдавии” (1967) [189] ș.a. În opinia criticilor de artă ai acestei perioade, se atestă o analiză incompletă a picturii în general, urmărindu-se primordial expunerea conținutului ideologic în subiectul tematic. Imaginea figurativă din tablou este limitată la argumentarea narativ-descriptivă a evenimentelor sau acțiunilor din cadrul subiectului. Creativitatea artistică, procedeul, limbajul și maniera plastică sunt ignorate din cauza necorespunderii cu strategiile oficiale [10].

În următorul deceniu (1955–1965), criticii din domeniu acceptă în analiza picturii reflectia valorilor creativ-artistice, a limbajului plastic particular și a intențiilor de căutare națională a formei. Aprecierile sunt admise într-o măsură moderată, din cauza părerilor împărțite sau contradictorii despre normele estetice ale picturii, care prin noile implementări era considerată „formalistă”.

O completare a istoriografiei picturii moldovenești din anii '60, aduce criticul M. Livșiț în publicația «О некоторых вопросах развития молдавской живописи конца 1960-х годов» (1973) [212] și apoi în monografia «Декоративно-прикладное искусство Молдавской ССР» (1979) [210]. În studiul istoriografic al artelor plastice moldovenești din primii ani postbelici, se încadrează cercetările lui D. Golțov «Художественная жизнь Молдавии» (1971) [190] și „Арта plastică a Moldovei sovietice” (1987) [68]. În același context se înscrie și cercetarea lui K. Rodnin „Арта пластикэ дин РСС Молдовенеаскэ” (1971) [113], prezentând evoluția artei moldovenești din anii '60 prin prisma tendințelor de reprezentare națională a formei.

În contextul istoriografic al picturii moldovenești, o importanță majoră se oferea subiectului istorico-revoluționar, care devine prioritar în arealul tematic al compozițiilor. Pe baza genului a fost realizată cercetarea lui Fiodor Șapoșnicov «Историко-революционная живопись Молдавии» (1981) [240], care evidențiază strategia plastică abordată în pictura anilor '60.

Un suport valoros în domeniul științific al picturii moldovenești din perioada de studiu (1945–1991) îl asigură cercetările analitico-științifice, printre care se menționează cercetarea L. Toma „Портрет в молдавской живописи (1940–1970-е годы)” (1983) [231], ce evidențiază specificul evolutiv al portretului în pictura moldovenească din anii 1940–1970.

În istoriografia românească, relevante studiului nostru sunt cercetările lui T. Mocanu, care în paginile monografiei „Морфология artei moderne” (1973) [79] se axează pe problemele de formare și constituire a imaginii plastice în tablou.

În URSS, un loc aparte în studiul artelor revine monografiei elaborate de N. Volkov „Композиция в живописи” (1977) [184], concentrându-și căutările pe problema compoziției în spațiul plastic, subiect la care autorul revine ulterior (2012) [186]. Studiile date îi permit cercetătorului să realizeze o tipologizare structurală a imaginii plastice prin componența figurativă în tablou. Sfera științifico-analitică a picturii este completată în materiale cercetătorii ruși E. Volkova „Эстетический анализ художественных произведений” (1974) [183], L. Mocialov „Пространство мира и пространство картины. Очерки о языке живописи” (1983) [214], N. Volkov «Цвет в живописи» (1984) [186], Vanslov V., Gavriļeacenko S., Șerelev L. „Проблемы композиции” (2000) [180] ș.a.

În istoriografia europeană, studiul analitico-științific al problemelor din domeniul picturii de șevalet ocupă un loc aparte. Astfel, cercetătorul francez P. Francastel în monografia „Realitatea figurativă” (1972) [63], analizează direcția de reprezentare figurativă cu alură semantică largă, referitoare la formele recognoscibile din viață. O abordare filosofică cuprinde analiza imaginii picturale din cercetările lui H. Focillon, „Viața formelor, urmată de elogiul mîinii” (1977) [62], N. Mouloud, „Pictura și spațiul” (1978) [80], R. Paseron, „Opera picturală și funcțiile aparente” (1982) [87] ș.a.

În așa fel, istoriografia perioadei sovietice cu referire la pictura figurativă de șevalet ne oferă câteva studii ale specialiștilor în domeniu care și ne-au servit drept suport teoretic temeinic în elaborarea demersului nostru științific.

După 1991, subiectul evoluției artei plastice naționale a obținut o largă reflectare, fiind abordat de mai mulți cercetători din domeniul studiului artelor vizuale. Analiza problemelor spațial-temporale din imaginea plastică a picturii naționale realizată de cercetătorul C. Spînu în monografia „Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940–1990)” (1994) [130]. Analiza scenei de gen în cadrul evolutiv al artelor naționale a fost realizată de cercetătoarea, criticul de artă E. Brigalda-Barbas în monografia „Evoluția picturii de gen în Republica Moldova, 1945–2000” (2002) [27]. Problemele de semnificație plastică în pictură au fost cercetate de C. Spînu în mini-monografia „Imagine și mit. Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru” (2004) [127] ș.a. Totodată, ambianța picturii moldovenești din perioada sovietică este completată prin studiile criticilor de artă: V. Rocaciuc din monografia „Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940–2000” (2001) [113], T. Stăvilă „Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea” (2019) [138], L. Toma „Procesul artistic în Republica Moldova (1940–2000)” (2019) [162], V. Bulat „Artă și ideologie. De la „realismul socialist” la „noua sensibilitate”: 1940–2000”, 2000 [34] ș.a.

În primii ani după căderea regimului sovietic, arta românească a ajuns în vizorul mai multor cercetători în domeniu și critici de artă. Astfel, una dintre contribuțiile substanțiale ale lui M. Popescu, „Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice” (1995) [89] vine să elucideze problema stringentă și la ziua de azi cu referire la terminologie și utilizarea corectă a termenilor în arta vizuală. Multiple similitudini între procesul evolutiv al picturii moldovenești și românești din perioada de studiu se regăsesc în realizările cercetătoarei M. Cârneli „Artele plastice în România 1945–1989” (2013) [38] și „Arta anilor '80: texte despre postimpresionism” (1995) [39], dezvăluind diverse probleme de exprimare și concepere a operei plastice în contextul ambianței socio-culturale a timpului. Un loc aparte în cercetarea noastră a fost rezervat lucrării

semnate de I. Cristea, care a discutat problema curentelor în artă „Curentele artei moderne. Pictura” (2001) [52].

O viziune antologică asupra problemelor, dar și noțiunilor importante în domeniul picturii, a fost abordată de cercetătorul notoriu C. Prut, în „Dicționar de artă modernă și contemporană” (2012) [110]. De asemenea, în istoriografia românească postsovietică se remarcă cercetările realizate de M. Bartos privind compoziția în pictură, valorificate editorial în monografia omonimă „Compoziția în pictură” (2009) [20]. De un ajutor substanțial în elaborarea demersului științific de față au fost cercetările teoretice ale lui L. Lăzărescu „Tehnica picturii în ulei” [74] și „Culoarea în artă” [73], care au văzut lumina tiparului în anul 2009, completate de studiul lui I. Truică axat pe arta compoziției (2011) [168].

Cercetările criticul de artă C. Ailincăi sunt valoroase demersului nostru prin abordarea subiectului ce ține de limbajul vizual, „Introducere în gramatica limbajului vizual” (2010) [1]. Iar C. Nae prin recenta publicație vine să ne facă o incursiune în teoria artei moderne „Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane” (2015) [81] ș.a.

Asupra picturii figurative fac referință unele teze de doctorat, elaborate în ultimii ani de cercetătorii români: L. Nedelcu „Corpul uman în arta contemporană” (2006), I. Negrean „Motivul antropomorf în pictura Școlii de la Baia Mare” (2008) [253], C. Belean „Ipostaze ale luminii în pictura figurativă contemporană” (2015), Republica Moldova „Corpul uman – subiect și obiect în arta contemporană” (2017), O. Ionel „Studiul portretului în cadrul relației dintre cinema și pictură. Studiu comparativ” (2018) [253; 254] ș.a. În materialele științifice românești, constatăm că termenul „figurativ” este întâlnit des în studiile de specialitate, însă în mare parte referindu-se la sensul larg al termenului, determinând direcția de reprezentare a formelor în tablou.

În istoriografia țărilor europene, vom remarca faptul că abordarea filosofică în analiza picturii figurative a constituit obiect de studiu pentru N. Laneyrie-Dagen, „Pictura secrete și dezvăluiri” (2004) [72], Wunenburger, Jean-Jacques „Filozofia imaginilor” (2004) [171] ș.a. Problema curentelor în arta plastică a fost abordată de cercetătorii P. Fride, R. Carrasat, I. Marcade în monografia „Să înțelegem și să recunoaștem curentele în pictură”, care a fost editată în anul 2001 [64].

Domeniul științific al picturii naționale este completat prin numeroasele publicații din revistele și culegerile editate în țară și peste hotare, în cadrul cărora se reflectă activitatea artiștilor plastici, tendințele creative din pictura națională, problemele abordate în domeniul științific și multe ale aspecte importante, care suplinesc arealul informativ al tezei.

În acest compartiment relevante sunt studiile cercetătorului T. Stavilă „Unele aspecte ale constituirii artei plastice profesioniste din Basarabia” (1993) [142], „Arta basarabească și procesul artistic în anii postbelici” (1995) [135], „De la normalitate la absurd și viceversa. Valori și nonvalori în arta postbelică din Basarabia” (1998) [139], referitoare la condițiile socio-culturale în care evoluează pictura postbelică din Moldova.

Problemele de continuitate și evoluție creativă ale artei contemporane din Moldova sunt reflectate și de cercetătoarea E. Brigalda-Barbas „Reverberații moderne-postmoderne în arta basarabească” (1998) [30]. În discursul științific se pronunță concis caracterul și temperamentul stilistic al implementărilor estetice, precum și tendința spiritual-creativă a artiștilor, asociată mediului socio-cultural temporal.

Imaginea picturii moldovenești din perioada sovietică este reflectată și în publicațiile L. Toma: „Pictura RSSM în perioada presiunii ideologice (anii '40)” (1995) [159], „Pictura din RSSM în situația de criză (prima jumătate a anilor cincizeci)” (1997) [160], „Viața artistică și pictura din RSSM (anii 1955–1963)” (1990) [167], „Tendințe noi în pictura Moldovei în anii '70 – prima jumătate a anilor '80 ai secolului XX” (2005) [164], „Căutări plastice în creația tinerilor pictori din anii 1970–1980” (2006) [152] și „Pictura în contextul vieții artistice din Moldova în prima jumătate a anilor '90” (2009) [158]. În cercetările date, se pronunță o atitudine critică față de ideologiile timpului și condițiile aspre ale procesului creativ din primii ani postbelici, care scot în evidență valorile creative ale artiștilor.

Pictura moldovenească din perioada postbelică este analizată și de criticul C. Spînu prin vizorul problemelor de structuralizare, formalizare și sensibilizare plastică a imaginii. Printre publicațiile sale se enumeră publicațiile: „Cu privire la problema realizării spațiului și timpului în pictură. Aspecte metodologice” (1992) [122], „Cu privire la evoluția principiilor de realizare plastică a imaginii artistice în pictura anilor 80” (1993) [123], „Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică” (1995) [119], „Contribuții asupra demarcării tipologice a sistemelor subordonate ale structurii compoziționale și rolul constructiv-semantic al acestora în tabloul „Blestemul” de M. Gamburd” (1999) [120], „Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru” (2000) [121] ș.a. Cercetările dezvăluie probleme de esență majoră în constituirea și gestiunea compozițională a picturii prin prisma gândirii analitice.

Modalitățile de operare plastică în imaginea picturii naționale de după anii '60, criticul de artă C. Spînu le expune în publicațiile ziarelor „Știința”, „Literatura și Artă”. În articolul: „Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor '60–'80” (1993) [129], cercetătorul examinează procesul de formalizare și constituire ideatică a imaginii plastice

prin subtila corelație a psihologiei umane și datele sesizabilului real. În articolele „Viziuni ale continuității spațial-temporale în creativitatea plastică moldovenească de la sfârșitul anilor '80 – înc. anilor '90” (1992) [132; 133], „Grupul „Zece”: tendințe de spiritualizare a spațiului” (1993) [126], „Problema negației și manifestarea ei în pictura contemporană din arealul românesc” (1995) [128], cercetătorul C. Spînu, analizează în mod special viziunea interpretativă și modalitățile specifice de exprimare artistică a picturii naționale din anii '80.

Asupra problemelor de sens și semnificație plastică se referă publicația cercetătorilor V. Beșleagă, R. Ursachi, Gr. Vieru „Igor Vieru” (2003) [22], care asociază subtile referințe literar-poetice în analiza picturii din creația lui I. Vieru.

O completare a arealului informațional din perioada de studiu, oferă și publicațiile științifice din spațiul sovietic, realizate de cercetătorilor: A. Iagodovskaia «Интерпретация праздничных мотивов в живописи второй половины 60-х и 70-х годов» (1982) [245], G. Pletneva «Большая выставка и уровень индивидуального выступления» (1982) [221], M. Iablonskaia „В залах художественной выставки «Мы строим коммунизм». Обзорение”, (1982) [242], E. Kostina «Образы Молдавии» (1997) [206], Iu. Voronkova «Выставка молдавских художников» (1986) [188], A. Sidorov „Всесоюзная выставка портрета молодых художников «Наш современник»” (1986) [224], G. Nikitici „Всесоюзная выставка «Земля и люди»” (1987) [217]; Ia. Tamatov «Наш современник» (1987) [229], A. Iakimovici «Молодые художники восьмидесятых» (1990) [248], L. Zingher «Некоторые тенденции развития образа современника в портретной живописи 60-х начала 70-х годов» (1997) [202], Ă. Polișciuc «Тема труда в советской живописи» (1997) [222], M. Iablonskaia «Раскрывая духовное своеобразие народа» (1997) [244] ș.a.

Unele aspecte legate de reprezentarea umană se remarcă și în teze de doctorat în domeniul picturii realizate în ultimii ani de cercetătorii ruși: N. Naciatrean «Акоп Овтанян и ранний армянский живописный портрет» (2013), N. Abramenko «Образы святых князей Владимира, Бориса и Глеба в русском искусстве второй половины XV–XVII веков» (2013), A. Șamanikova «Религиозная тема в отечественной живописи второй половины XX – начала XXI вв. » (2013) [255], V. Lagutenkova «Проблемы эволюции жанров в московской живописи последней трети XX века» (2014), P. Nikolaev «Предметный мир парсуны» (2014), K. Карова «Суровый стиль. Судьба направления» (2015) [256; 257] ș.a. Cercetările menționate expun o reflecție analitică asupra figurii umane în imaginea plastică a picturii ruse, fără a o identifica prin termenul „figurativ”.

O completare semnificativă a picturii naționale din perioada anilor de studiu este asigurată prin biografiile de creație ale artiștilor, editate în diferite perioade de timp. În edițiile apărute

după anii '80, se întrevide o viziune distinsă spre sesizarea tendințelor creative ale artiștilor. Relevante în acest sens sunt materialele semnate de cercetătorii: N. Ponomariova „Gh. Jancov” (1987) [107], „V. Obuh” (1989) [108]; E. Barașcov „Sergiu Cuciuc” (1989) [18]; C. Spînu, V. Bobcova „Vasile Moșanu” (1992) [131]; L. Toma „Moisei Gamburd” (1998) [157]; E. Brigalda-Barbas „Igor Vieru” (2004). [28]; G. Vrabie „Aurel David” (2004) [169]; C. Spînu „F. Hămuraru” (2002) [125], „Creația plasticianului Gheorghe Munteanu” (2004) [124], „Eleonora Romanescu” (2006) [118]; V. Bulat „Elena Bontea” (2005) [35]; C.I. Ciobanu „V. Russu-Ciobanu” (2004) [50], „Andrei Sârbu” (2004) [45], „Tudor Zbârnea” (2006) [49]; L. Toma „Ludmila Țonceva” (2002) [155], „Ada Zevin” (2003) [149], „Mihai Grecu” (2004) [156], „Dmitrie Sevastianov” (2012) [153] ș.a.

O reflecție importantă a activității expoziționale din Moldova, inclusiv a picturii de șevalet din perioada de cercetare (1945–1990), ne prezintă numeroasele cataloage, structurate în anexa [A.1. 1-39].

În așa fel, studiul istoriografic realizat de noi vine să contureze situația existentă în domeniul științific al picturii, accentuând problemele cercetate până în prezent și gradul lor de tangență cu problema propusă în teză de doctor. Ca urmare a examinării publicațiilor existente la tema de cercetare concluzionăm lipsa în istoriografia națională a unui studiu multilateral axat pe analiza picturii figurative de șevalet în limitele temporale și geografice enunțate.

1.3 ASPECTE METODOLOGICE ÎN INVESTIGAȚIA PICTURII FIGURATIVE DE ȘEVALET

Fenomenul reprezentativ al figurativului deține o arie vastă a acțiunilor sale în cadrul tabloului. În procesul de determinare a posibilităților de gestiune și formalizare a figurativului în opera plastică, s-a apelat la analiza formal-stilistică, analiza teoretică, metoda istorico-comparativă, metoda generalizării și analogiei, cercetarea teoretică, cercetarea logico-generală de cunoaștere științifică, analiza și sinteza ș.a. Procesul analitic se realizează în mod deductiv, de la general la particular, prezentând clar și coerent direcția de cercetare, domeniul de reprezentare și segmentul temporal de studiu, prin etape explicative.

1.3.1. Prezentarea temei de cercetare. Inițial a fost elucidată referința semantică a termenului și aria de reprezentare plastică, ținând cont de practica și percepția anterioară. Prin cercetarea deductivă a picturii sub aspect general, se evidențiază cele mai importante aspecte de prezentare în arealul istoriografic.

Un prim aspect ține clasificarea tipurilor existente în pictură, clasificate în trei forme importante de reprezentare tehnică, din care este preluată pictura de șevalet cu tabloul tradițional. (*Tabelul 1.1.*):

Tabelul 1.1. Tipuri ale picturii

pictura monumentală-vitraliu, frescă și mozaic	pictura decorativă – pe vase sau materiale textile	<i>pictura de șevalet – tabloul tradițional, icoana și miniatura</i>
--	--	--



Cercetare, deducție științifică personală

În cadrul picturii de șevalet cu tabloul tradițional, distingem două direcții de reprezentare plastică, care conform constatărilor cercetătorului francez P. Francastel [63], configurează două mari compartimente sau direcții de reprezentare plastică: figurativă și abstractă (*Tabelul 1.2.*):

Tabelul 1.2. Direcțiile de reprezentare a picturii de șevalet

<i>Figurativ</i> – cu amplitudinea semantică largă referitoare la forme reconoscibile raportate mai mult sau mai puțin la realitate, păstrând asiza formelor la marginea de jos a cadrului	Abstract – sau nonfigurativ, ce se referă la un sistem de semne care neagă elementele lumii vizibile raportate compozițional la cele patru cadrane ale tabloului
--	--



După: Francastel. Pierre. *Realitatea figurativă*. București: Meridiane, 1972.

Examinând aceste două direcții conceptuale, recurgem la clasificarea formelor de realizare plastică în cadrul direcției figurative, în sensul extins al termenului. (*Tabelul 1.3.*):

Tabelul 1.3. Formele de reprezentare plastică în direcția picturii figurative

Forme geometrice	<i>Figuri antropomorfe</i>	Flora și fauna naturii	Forme neînsuflețite
------------------	----------------------------	------------------------	---------------------



Cercetare, deducție științifică personală

Prin urmare, în conceptul general al direcției figurative, include în reprezentarea formală figurile antropomorfe, în care se situează imaginea plastică a figurii umane și animale, tipologia dată este numită în domeniul științific al artelor plastice prin același termen – „figurativ”. În acest caz, termenul se referă la un sens îngust, concentrat pe imaginea figurii umane. Reprezentarea figurativă în acest context, poate fi manifestată în două arii majore a subiectului laic sau religios. Această distincție, după cum o demonstrează evoluția istorică a artelor plastice, este pronunțată prin conceptul sau strategia de reprezentare plastică. Având în vedere din scopul

propus în cercetarea de față, studiul deductiv este direcționat spre categoria picturii laice de șevalet. În cadrul acestei categorii identificăm șirul de genuri tradiționale ale picturii, stabilite după concepțiile academist-neoclasiche la începutul sec. XX [72, p. 24], în cadrul cărora se includ cele mai importante tipuri de subiecte: scena istorică, de gen, portretul, peisajul și natura moartă. (*Tabelul 1.4.*):

Tabelul 1.4. Genurile picturii laice



După: Nadeijje Lanerie-Dagen, *Pictura secrete și dezvăluiri*, Enciclopedia Rao, București, 2004.

Din componența genurilor extragem forma sau obiectul cel mai important sau cel mai frecvent utilizat pe parcursul istoric – figura umană. Aceasta apare în scena istorică, de gen, portret și compoziții tematice, însă din motivul că clasificarea după genuri „devine din ce în ce mai dificilă, sau chiar imposibilă” [27 p. 6], în cercetarea de față se propune o unificare generală a reprezentărilor antropomorfe în categoria compoziției figurative. Această sistematizare structurală permite prezentarea selectivă a cadrelor figurative din pictură, într-un compartiment separat distinct prin termenul „figurativ”, care subliniază apartenența formală la imaginea figurii umane.

Stabilind obiectul de studiu – pictura figurativă –, se analizează principiile de structurare plastică a cadrelor figurative, unde se disting câteva tipologii de coordonare compozițională în cadrul plastic, în conformitate cu cercetările lui N. Volkov [184, p. 170], care clasifică tipurile de compoziții în monofigurative, bifigurative și multifigurative (*Tabelul 1.5.*):

Tabelul 1.5. Clasificarea compozițiilor figurative

monofigurative – prin cadrarea unei singure figuri	bifigurative – prin cadrarea relației comunicative a două figuri	multifigurative – prin cadrarea relației a trei sau mai multe figuri
---	---	---

După: N. Volkov. *Композиция в живописи*. Москва: Искусство, 1977.

În cercetările lui N. Volkov tipurile compoziționale sunt denumite: „однофигурные”, „двухфигурные”, „многофигурные” композиции [184, p. 170], traduse în studiul dat: compoziții „monofigurative”, „bifigurative” și „multifigurative”. Termenii menționați sunt stabiliți conform componenței și modului de prezentare a figurilor în tablou.

În dispunerea *monofigurativă* personajul interpretat sugerează un monolog introspectiv, reflectat prin prisma gândurilor, meditațiilor și imaginațiilor sale, ce îl prezintă ca un creator și

făuritor al strategiei sale cognitive și afective. Conceptul reprezentativ al compoziției monofigurative se diferențiază de cel al *portretului* – limitat la o interpretare tipologică a individului, cu trăsăturile specifice ale caracterului și înfățișării – la o reprezentare personalizată a „e-ului” cu vocea interioară a universului spiritual. O formulă complexă demonstrează *autoportretul* – ca o replică derivată de la portret și cadru monofigurativ, prin capacitatea de interpretare atât a e-ului personajului, cât și a viziunii sale creativ-profesionale (deoarece prezintă portretul pictorului). Replica autoportretistică devine un dialog cu sine însuși, ca o provocare de a-și autoprezenta personalitatea creativă și conceptul artistic.

Odată cu implicarea în compoziție încă a unei figuri, se modifică strategia reprezentativă a compoziției, prin discursul comunicativ sau *dialogul*, mai mult sau mai puțin perceptibil. Relația *bifigurativă*, poate fi sugerată atât prin gesturi, atitudini sau plasări figurative, cât și prin procedeul plastic-coloristic, care direcționează subtil rolurile figurilor: una de regulă „întrebătoare” percepută ca secundară dar provocatoare sau motivatoare a discursului și alta „răspunzătoare” – asumându-și rolul principal, de pronunțare a dezlegământului semantic.

În dispunerea compozițională a trei sau mai multe figuri de asemenea se produce un dialog sau o comunicare, împărțită pe două „tabere”, unde firul discuției este întreținut tot de două figuri, iar celelalte prezente în scenă sunt asociate unei sau altei părți. Chiar dacă figurile sunt plasate izolat, fiecare în replici sau roluri separate, prin alura sugestivă manifestată, se asociază și se interconectează la un discurs mut, de reflecție a unei idei sau unui subiect.

Ținând cont de clasificarea structural-compozițională, se recurge la analiza în profunzime a cadrelor figurative.

1.3.2. Aspecte metodologice de investigație a picturii figurative de șevalet.

În acest compartiment se stabilesc particularitățile funcționale și reprezentative ale figurativului, cu amplitudinea și ariile de acțiune în cadrul tabloului. În primă etapă se investighează rolul și funcția figurativului în tablou, determinând limitele, scopul și responsabilitățile asumate în cadrul plastic. Conform acestora se identifică obiectivele importante pe baza cărora „acționează” imaginea figurativă în tablou. Prin *funcția* sa în cadrul tabloului, figurativul își asumă soluționarea problemelor legate de: structuralizare constructiv-compozițională, gestionare dinamico-evolutivă, caracterizate tipologică, descriere și prezentare a motivului, asamblare și integrare formală. Prin *rolul* său, figurativul modelează interpretarea subiectului, a temei sau a conceptului ideatic manevrând divers intențiile descriptiv-narative, reprezentative, constatative, educative, meditative, interdisciplinare, moralizatoare, critice etc.

Posedând aceste capacități expresive, imaginea figurativă gestionează în mod variat și complex conținutul subiectelor, implicând diverse sugestii sau semne ce alimentează mesajul semantic.

Cercetând mijloacele de expresie sau atributele importante, prin intermediul cărora figurativul gestionează imaginea plastică, identificăm trei arii sau sfere expresiv-plactice posedate prin genetica apriorică a imaginii figurative. În cadrul acestora se identifică: plastica fiziologiei umane, Gestică, mimica; și emoția (**Tabelul 1.6.**):

Tabelul 1.6. Mijloacele de expresie plastică a figurativului

Plastica fiziologiei umane, cu particularitățile constructiv-structurale a mișcărilor, pozițiilor și racursurilor	Gestică, mimica, semnificațiile plastice reprezentative a energetismului și dinamismului temperamental	Expresia afectiv-emoțională a sentimentelor, trăirilor, meditațiilor, imaginațiilor și reflecțiilor universului spiritual
---	--	---

Cercetare, deducție științifică personală

Reieșind din posibilitățile particulare de expresive plastică, se stabilesc sferele de implementare a acestora și criteriile componente. În acest context, au fost identificate două arii majore de acțiune, manifestate prin alura formei și mesajului, care sintetizează în sine cele mai importante criterii de analiză, particulare picturii figurative de șevalet. Considerate categorii, forma și mesajul, formează un dualism al interesului de studiu, care evidențiază predominant toate aspectele forte ale imaginii plastice. Prin substratul plastic al formei, se cercetează problemele legate de: structură compozițională, dramaturgie plastică, tehnică, stil, caracter, tipologie figurativă ș.a. Prin substratul semantic al mesajului, se precizează problemele legate de temă, idee, interpretare semantică, conținut, expresie, sensibilitate figurativă ș.a. (**Tabelul 1.7.**):

Tabelul 1.7. Ariile de cercetare a picturii figurative

Prin categoria <i>formei</i> , figurativul rezolvă probleme de: <ul style="list-style-type: none"> ▪ structură compozițională; ▪ dramaturgie plastică; ▪ tehnică și stil; ▪ caracter și tipologie figurativă. 	Prin categoria <i>mesajului</i> , figurativul modelează probleme legate de: <ul style="list-style-type: none"> ▪ temă; ▪ interpretare semantică; ▪ profunzime a conținutului; ▪ sensibilitate figurativă.
---	---

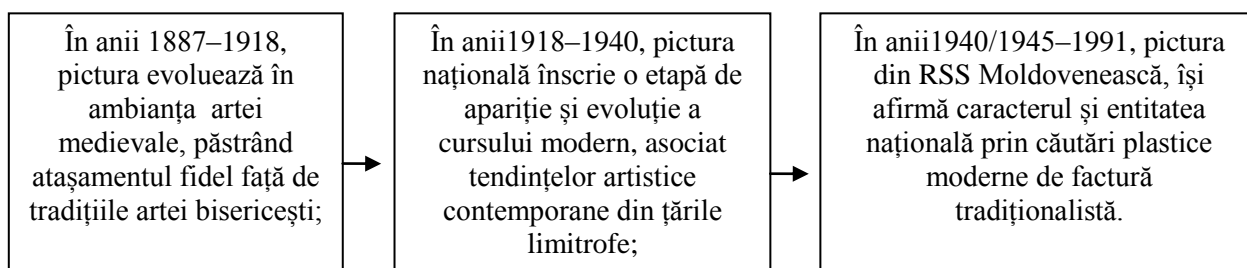
Cercetare, deducție științifică personală

Structurarea criteriilor de analiză a picturii figurative, raportate la cele două categorii ale formei și mesajului, constituie elaborarea metodologică particulară și originală de cercetare a picturii figurative.

Metoda de cercetare propusă, creează oportunități în identificarea metamorfozei de ordin plastic și semantic din cadrul picturii figurative, asigurând, totodată, ordonarea demersului științific, a concluziilor și rezultatelor obținute.

1.3.3. Limitele cronologice ale cercetării: În urma stabilirii obiectului de cercetare (pictura figurativă), a fost determinat și segmentul spațial-temporal al studiului, care reieșind din interesul de identificare și completare a patrimoniului artistic național, se va referi la spațiul Republicii Moldova. În evoluția istorică a artelor plastice naționale se cunosc câteva perioade importante de dezvoltare cuprinse în anii: 1887–1918, 1918–1940 și 1940–1991 (*Tabelul 1.8.*):

Tabelul 1.8. Evoluția istorică a picturii naționale



Cercetare, deducție științifică personală

În cadrul demersului metodologic au fost stabilite și limitele cronologice ale cercetării, anii 1945–1991, limita de jos fiind dictată de sfârșitul celui de-al doilea război mondial, iar limita superioară a cercetării se referă la declararea independenței Republicii Moldova. În acest segment de timp, se naște și se dezvoltă o importantă etapă evolutivă a picturii naționale, ce demonstrează un traseu creativ destul de încordat, dar integru, prin demararea sa de la rigorile neoclasice până la implementările moderniste, reușind să înscrie cea mai complexă manifestare artistică de până acum. Perioada evolutivă s-a marcat în mod deosebit prin enunțarea particularităților specifice ale picturii naționale, încadrate în demersul artistic al cursului modern, inițiat în perioada interbelică. Limita perioadei de studiu este marcată de strategia formulării plastice variabilă într-un caracter tradiționalist, care se epuizează în preajma anilor '90 ai sec XX, cedând în fața altor strategii plastice variabile în aria postmodernismului.

Perioada selectată pentru studiu este argumentată prin prezența dominantă a operelor figurative din pictura națională, evoluția unică în cadrul artelor naționale, tratarea neomogenă și chiar lipsa unor cercetări separate axate pe problema figurativului în domeniul științific.

În urma stabilirii tuturor aspectelor metodologice de cercetare, se configurează principalele direcții ale tezei, conturate prin:

Problema cercetării științifice constă în prezentarea importanței picturii figurative de șevalet în contextul evoluției artelor plastice din RSS Moldovenească; sistematizarea informațiilor și realizarea unei viziuni panoramice a evoluției picturii figurative în perioada sovietică; stabilirea procesului evolutiv, stilistic și morfologic; determinarea contribuției artiștilor plastici și introducerea în circuitul științific a lucrărilor plasticienilor în domeniul picturii figurative.

În soluționarea problemei nominalizate, se stabilește **scopul cercetării**, care constă în examinarea complexă a picturii figurative de șevalet din RSS Moldovenească prin prisma procesului evolutiv, stilistic și morfologic.

În baza scopului enunțat al cercetării au fost stabilite următoarele **obiective ale tezei**:

- 1) examinarea procesului evolutiv al picturii figurative din arta plastică în perioada sovietică (1945–1991) și stabilirea perioadelor și etapelor creative specifice;
- 2) identificarea strategiei plastice a formei figurative;
- 3) elucidarea mesajului semantic din imaginea figurativă;
- 4) evidențierea rolului și funcției figurativului în promovarea valorilor naționale;
- 5) realizarea unui repertoriu de lucrări reprezentative picturii figurative moldovenești de șevalet din anii 1945–1991 și introducerea în circuitul științific al datelor inedite cu referire la pictura figurativă ca parte a patrimoniului artistic al țării.

Noutatea științifică rezidă în investigarea detaliată, elaborarea și prezentarea în premieră a unei cercetări științifice complexe asupra picturii figurative de șevalet din RSS Moldovenească cu expunerea metamorfozelor din substratul plastic și semantic al operelor. Pentru prima dată a fost prezentată o sinteză a evoluției picturii figurative în segmentul temporal al anilor 1945–1991, fiind stabilite și analizate etapele și subetapele de dezvoltare în funcție de mai multe criterii de evaluare și apreciere.

Rezultatele cercetării constau în integrarea și sistematizarea multilaterală a creației artiștilor plastici și în special, a evoluției picturii figurative moldovenești din anii 1945–1991, prin accentuarea valorilor de ordin plastic și semantic din canavaua operelor.

1.4. Concluzii la capitolul 1

În capitolul „**Pictura figurativă în contextul evoluției artelor plastice**” se realizează o prezentare completă a picturii figurative, structurată pe trei direcții generale, în urma cărora se constată.

1. Ca urmare a examinării științifice a problemei propuse sintetizat procesul artistic cu identificarea etapelor evolutive ale picturii figurative universale și naționale, fiind determinate principalele direcții de dezvoltare. Pictura țărilor limitrofe se asociază tendințelor moderne europene aproape sincron pe la mijlocul sec. XIX, realizând o trecere consecutivă spre pictura laică, avansând treptat la implementări de factură impresionistă. În ambianța evolutivă a țărilor limitrofe pictura națională (basarabeană), înscrie o trecere bruscă și ușor tardivă spre pictura laică [137, p. 5], conectându-se treptat la cursul modern al picturii, printr-o dominanță puternică de condițiile socio-culturale și politice interstatale. Astfel, în primele decenii ale sec. XX, pictura națională se asociază mișcării „peredvijnice” din pictura rusă, iar după anul 1918, imprimă preluările din pictura modernă românească, avansând în deceniul al treilea la o formulă modernă asociată tendințelor europene.

2. Analiza publicațiilor în domeniul temei de cercetare a permis conturarea a două perioade în istoriografie: perioada sovietică (1945–1991) și perioada post 1991. Constatăm că rezultatele cercetărilor realizate până în prezent vizează diverse probleme legate de: evoluția istorică, tratarea realității, organizarea compozițională, spațiul și timpul, semnificația, simbolismul imaginii, subiecte tematice, genuri ale picturii, maniere, tehnici în creația unui artist sau grup de artiști dintr-o anumită perioadă de timp etc. Rezultatele studiului confirmă că pictura figurativă, ca direcție de reprezentare plastică, nu a fost analizată aparte într-o cercetare științifică bazată pe arta plastică națională dintr-o anumită perioadă evolutivă. Materialele științifice realizate anterior suplinesc parțial sau tangențial arealul informativ al tezei, motivând rezolvarea problemei existente în domeniul de studiu.

3. Sub aspect metodologic, investigația picturii figurative de șevalet, se desfășoară într-o consecutivitate logică, prin care se ajunge la o clasificare a criteriilor de analiză în două compartimente generale responsabile de forma plastică, și de mesajul semantic. Considerate categorii, forma și mesajul, formează un dualism al interesului de studiu, care evidențiază predominant toate aspectele forte ale imaginii plastice. Prin substratul plastic al formei, se cercetează problemele legate de: structură compozițională, dramaturgie plastică, tehnică, stil, caracter, tipologie figurativă ș.a. Prin substratul semantic al mesajului, se precizează problemele legate de temă, idee, interpretare semantică, conținut, expresie, sensibilitate figurativă ș.a. Prin aceste arii de cercetare sau categorii se analizează imaginea figurativă din tablou, asigurând ordonarea și structurarea obiectivelor, rezultatelor și concluziilor științifice stabilite în teză.

2. PICTURA FIGURATIVĂ MOLDOVENEASCĂ ÎN PERIOADA POSTBELICĂ

În primii ani postbelici, pictura figurativă moldovenească manifestă un atașament fidel față de realitatea perceptivă a lucrurilor. Datele realității tangibile sunt preluate și înserate mimetic în tablou, păstrând raporturile metrice și coordonatele spațial-temporale într-o reprezentare adecvată realității. Prin corelația strânsă cu realitatea, se stabilesc principiile de redare plastică a formei și modul de interpretare a subiectelor. Conținutul tematic tinde să reflecte realitatea vieții, condițiile și tendințele socio-culturale ale timpului, în care se infiltrează concepte ideologice oficiale, promovate în mediul social de atunci. Paleta tematică urmărește un program prestabilit, subordonat normelor și strategiilor oficiale, reflectate frecvent prin subiecte istorico-revoluționare, scene de gen, muncitorești și portrete reprezentative. În interpretarea subiectului sunt prevăzute câteva cerințe importante, printre care promovarea conținutului ideologic, înlesnirea explicită a temei, prezentarea narativ-descriptivă a evenimentului sau a scenei figurative, respectarea realității veridice a formelor, valorizarea trăirilor psiho-emoționale ale personajelor, implicarea activă a figurilor în strategia ideologică a subiectului, realizarea și prelucrarea „finisată” a imaginii plastice.

Conceptul plastic al picturii figurative moldovenești din primii ani postbelici este adaptat la principiul realist-neoclasic, care-și menține prioritatea pe parcursul anilor 1945–1960. În cadrul acestei perioade, se remarcă diverse modalități de interpretare și reprezentare plastică, care modifică traseul evolutiv și conturează segmentele evolutive din anii 1945–1952 și, respectiv, 1952–1960. Manifestările plastice și semantice distincte din fiecare fază de dezvoltare, se asociază într-un proces consecvent ce completează evoluția etapei de studiu (1945–1950).

2.1. PICTURA FIGURATIVĂ MOLDOVENEASCĂ ȘI STRATAGEMELE REALIST-NEOCLASICE (1945–1952)

Conceptul de reprezentare a figurativului în primii ani postbelici (1945–1952) este adaptat totalmente strategiei estetice a metodei „realist-socialiste”, promovată cu zel în tot spațiul sovietic. Formula prevede o simbioză între conceptul neoclasic și critic realist, redresat de autoritățile din domeniu conform ideologiilor socio-culturale ale timpului. În urma acestora, pictura este angajată în serviciul de „construire” activă a socialismului, unde obiectul de reprezentare, ca regulă, fiind imaginea figurii umane, devine un mijloc eficient și convenabil în instruirea ideologică. Prin imaginea figurativă se rezolvă interesele descriptiv-narative și

explicative a temelor propuse, acordându-se prioritate segmentului istorico-revoluționar. Segmentul tematic este considerat „oportun în perfecționarea profesională a artistului” [234, p. 85], precum și în „formarea de idealuri politice și morale ale oamenilor sovietici” [43, p. 136]. Postulatele propuse facilitează ajustarea mijloacelor plastice la conținutul ideologic al subiectului prin diverse strategii constructiv-compoziționale, expresive și semnificative.

Un prim ecou al noii formule ideologice îl găsim în expresiile figurative din compoziția „Blestemul” (1945) (Fig. 2.1. a, p. 48) de M. Gamburd (1903–1954) – o organizare compozițională clasică, inclusă într-o „structură traiectorial-liniară” complexă, care implică figurativul într-un scenariu bine regizat [128, p. 22-23]. Ideea figurativă „crează o imagine epică a răzbunării”, provocată de urgia dezastrului istoric, profund resimțit în memoria și afecțiunea spirituală a mediului social de atunci [189, p. 150]. Comparativ cu schițele executate la acest subiect, în compoziția finală, imaginea figurativă trece printr-un procedeu specific de „curățare” sau „filtrare”, cea ce idealizează și ușor teatralizează scena din prim-plan a subiectului. Această abordare diluează sau frizează din autenticitatea tragică a evenimentului istoric, adaptând și reprezentarea figurativă din ultim plan la o replică rezervată emoțional, limitată, astfel, la un rol secund de asigurare informațională a scenei figurative din prim-plan. Evoluția acțiunii scenice se oprește la aranjamentul spectaculos al grupării figurative centrale, care asigură dezlegământul semantic al subiectului. Preluând rolul principal, figurile se detașează de fondal prin consistență coloristică și proeminență formală, care reliefează expresiv volumul și contrastul tonal. Caracterul plastic al formei figurative tinde să descrie în mod explicit, clar și coerent, un mesaj semantic, dedus din tragedia dramatică a evenimentului, înscenând trăirile psiho-emoționale printr-o interpretare teatrală a „durerii, mâniei, rezistenței și înfruntării” [189, p. 150].



Figura 2.1. a. Gamburd Moisei, „**Blestemul**” 1945 u/p., 200 × 300 cm., MNAM

Figura 2.1. b. Gamburd Moisei „**Schiță la compoziția „Blestemul**”” 1944 u/c., 44 × 62,5 cm., MNAM

Privind una dintre schițele de la această temă (Fig. 2.1. b, p. 48), observăm altă expresie plastică și alte mijloace descriptiv-narative ale aceluiași subiect. Forma plastică se constituie din date trăite, sesizate, cunoscute sau imprimare în conștiința artistului. Acest mod de interpretare facilitează percepția senzorială a realității cu sesizarea trăirilor afectiv-spirituale și morale veritabile ale oamenilor simpli, reprezentate semnificativ prin chipul figurii feminine cu doi copii. Aceasta este ajustată simbolic la o figură „divină”, asociată cultului religios, sugerând o întruchipare alegorică a cutezanței, credinței și culturii populare. În corespundere cu aceste indicii valorice, sunt atribuite rolurile și prioritățile acțiunilor figurative în compoziție. Femeia care blestemă este lăsată într-o ușoară ignoranță în partea dreaptă a pânzei, din cauza atitudinii negative ce o manifestă. Pe când figura „divinizată” din stânga și gruparea din jurul ei, preia rolul principal în gestiunea compozițională și semantică a subiectului, subliniind, astfel, încrederea în forța divină. Contradicția dintre atitudinile sau acțiunile figurilor, este sugerată prin contrastul plastic al pozițiilor, direcționărilor de mișcări și cezura spațială, care semnifică distanțarea și dispersarea categorică a intențiilor moral-spirituale.

Aceste roluri se inversează în compoziția finală „Blestemul” (Fig. 2.1.a, p. 48), plasând gruparea figurativă principală din schiță – în rolul secundar din planul doi, iar cea secundară (din schiță) – în prim-planul compoziției finale. În aranjamentul grupării figurative din prim-plan, artistul combină tacticos cele două sfere afective prin plastica și gestică figurativă (expresia agresivă a femeii care blestemă și cea patetică a figurilor din jurul „rănitului”). Imaginea patetică cu aranjamentul teatral și expresia lascivă a chipurilor, sugerează o asociere cu ideea de „pietă” renescentistă, aducând o reflecție clasicizată în interpretarea evenimentului istoric. În urma acestora, relația interfigurativă nu manifestă contradicție și nici distanțare, ci unificare și susținere reciprocă, completată prin gesturi, mișcări și priviri intersectate în centrul compozițional sugerând „legătura durabilă a imaginii” [184, p. 36], fixată la expresia figurii îngenunchiate, unica întoarsă cu fața spre spectator. Acest gest poartă amprente expresive, legate de trăirile moral-spirituale „divine” întâlnite în schiță. Grație evoluției plastico-liniară a poziției, mișcării și privirii acestei femei, se creează legături grafice pe orizontală cu figura „rănitului”, care contrastează plastico-liniar cu figurile verticale, aranjate într-o succesiune ritmică pe orizontală. Figura centrală verticală dezvoltă prin constructivitatea monumentală a poziției, sesizarea tulburării emoționale, a revoltei și agresivității. Acest caracter fiind semnificativ susținut și prin valorile coloristice predominant bitumate, diminuate tacticos cu tonurile deschise ale figurii îngenunchiate, în scopul echilibrării celor două extreme afective.

Reflecția tragediei sociale în urma dezastrului istoric (războiul) este sugerată sensibil și în imaginea figurativă din tabloul „Evacuarea” (1947) (Fig. A.2.1) de Leonid Grigorașenco (1924–

1995), însă printr-o interpretare plastică total diferită. Modelajul plastic neglijează precizia desenului, integritatea și finalizarea idealizată a formelor, conform principiilor academist-neoclasice, în favoarea unor interpretări a motivului prin factură plastică. Aceasta estompează ușor imaginea figurilor în fondal, recăpătând integritatea plastică și proeminența volumetrică a formelor prin expresivitatea tonului coloristic. Expresia figurilor este pronunțată „nu prin specificul psihologic..., dar prin intermediul modului de tratare a racursului figurilor” [130, p. 23], care gestionează structura compozițională, evoluția ritmico-dinamică, motivația și dezvoltarea semantică a subiectului. O intervenție diferită manifestă și lumina în cadrul plastic, concentrată în mare parte pe întreținerea tensiunii afectiv-emoționale a motivului de o alură mistico-dramatică.

Începând cu anul 1946, în pictura moldovenească intervin unele schimbări generate care prevăd aprofundarea manierei „realist-socialiste” și revizuirea conținutului tematic. În cadrul acestora, se insistă asupra promovării „patosului muncii poporului moldav” în subiectele revoluționar-istorice și în portretele „frunțașilor gospodăriei socialiste” [213, p. 72]. Formula plastică limitează variațiile coloristice și sporește prelucrarea „finisată” a modelajului plastic.

Aceste principii sunt activ implementate în compozițiile tematice realizate pentru expoziția consacrată celei de-a „30-a aniversări a Revoluției din Octombrie”, marcată în toamna anului 1947. Arealul tematic al lucrărilor se limitează la ideile: Revoluția din 1905–1907; Răscoalele țărănești; Lupta eroică a partizanilor moldoveni pentru Puterea Sovietică; Marele război pentru apărarea Patriei” ș.a. [43, p. 137]. Genericul expoziției impune anumite responsabilități și „seriozitate” în procesul de interpretare a subiectelor. În contextul expoziției, se remarcă cu o viziune relevantă plasticianul D. Sevastianov (1908–1956), care reușește să adapteze la cerințele tematice o secvență din trecutul glorios al neamului în lucrarea „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad” (1947) (Fig. A.2.2.a). Artistul propune inițial o schiță la acest subiect (Fig. A.2.2.b.) într-o interpretare ușor romantică, evidentă prin aranjamentul figurilor în „straturi” sau „registre” coloristice, ce se succed în intensități diluate spre ultimul plan, urmărind o tratare cromatică caldă, vapoasă, cu tendințe impresioniste. În atmosfera noilor ideologii, lucrarea finală este modificată și replanificată compozițional printr-o formulă nouă „nespecifică” creației artistului [153, p. 74], adaptată modelelor realist-neoclasice. Artistul ajustează structura compozițională la o organizare triunghiulară, ce fortifică evidențierea spectaculoasă a figurii principale, susținută și prin iluminarea difuză, aparent artificială. Figura voievodului, plasată semnificativ la nivelul de superior al cadrului plastic, gestionează expresiv „interesul maxim compozițional și coloristic” al scenei [189, p. 150]. Figurile plasate la marginea de jos a triunghiului, în prim-plan, asigură o structura culisată și o „rampă de lansare” a privirii sau a

dinamicii vizuale spre figura centrală, subliniind în traseul său și strategia constructivă a formelor, dar și dezvăluirea semantică a evenimentului. Rolurile și implicarea activă a figurilor este reflectată semnificativ și prin modelajul coloristic, intenționat omogenizat la nuanțe neutre de gri, care produc o percepție de liniște, concentrare și subordonare la gestul voievodului – de coloristică activă. Demersul plastico-structural al figurilor, ordonat în repetări ritmice analogice de verticale, structurate continuu pe orizontala spațiului planimetric, asigură direcționarea vizuală spre centrul compozițional. Imaginea lui Ștefan apare într-o poziție și expresie portretistică încrezută, lucidă, stăpână pe situație, dar în același timp încordată și foarte suspicioasă, motivată de atmosfera „misterioasă” și „amenințătoare” a ceții [153, p 74].

În tabloul „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de al Bârlad” (Fig. A.2.2.a), cât și în compoziția „Evacuarea” (Fig. A.2.1), acțiunea dramatică a subiectului este motivată de efectul luminii din ultim-plan, în scopul „de a lărgi capacitatea informativă a imaginii prin intermediul introducerii în dramaturgia operei a legăturilor dintre „cauză și efect” [130, p. 10]. Motivația luminii intensifică acțiunea figurativă și dramatizează percepția senzorială a evenimentului. Însă intervenția luminii în aceste două opere provoacă acțiuni și atitudini diferite: dacă în lucrarea „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad” fenomenul „cauzal” al luminii „amenințătoare” provoacă înfruntarea activă a figurilor din prim-plan, atunci în compoziția „Evacuarea” figurile „se ascund” de efectul „amenințător” al luminii, fără a se confrunța cu ea, fugind în intenția de a se salva. Intervenția motivului cauzal în dramaturgia spectacolului figurativ intuiește și o percepție temporală a evoluției acțiunii subiectului, determinând complexitatea, durata și potențialul de depășire a obstacolului predispus în imaginea subiectului.

Motivația „cauză-efect” se implică pregnant în pictura națională din prima perioadă postbelică și prin intermediul efectului „clarobscur”, care pronunță într-un mod specific percepția senzorială a datelor afectiv-emoționale și „spațial-temporale” din imaginea figurativă [130, p. 14]. În perioada primilor cinci ani postbelici, clarobscurul este o modalitate frecventă de reprezentare a scenelor figurative, ca, de exemplu, compozițiile angajate a lui Ivan Eršov „Ostașul eliberator” (1947), ale lui Gleb Sainciuc „Scrisoare de acasă” (1947–1949), ale lui M. Gamburd „Lichidarea analfabetismului” (1946), dar și o serie de compoziții monofigurative: „Portret de băiat” (1946), „Portretul lui O. Dain” (1948), „Portretul eroului muncii Kordonskoi” (1949) de M. Gamburd; „Portretul eroului muncii Malai” (1949) de Valentina Russu-Ciobanu, „Portretul colhozniciei Harhalup” (1949) de Ana Baranovici, „Portret de băiat” (1950) de Rodion Ocușco, „Portret de moldoveancă” (1950) de Ada Zevin ș.a. Clarobscurul creează un sistem organizator scenei figurative, direcționând modul de vizualizare a motivului plastic. Evoluția dinamică a viziunii este condusă cu tact prin semnele importante ale formelor sau a structurii

compoziționale, până la centrul de maxim interes al scenei, valorizând în acest traseu calitățile semnificative din imaginea plastică.



Figura 2.2. Sainciuc Glebus „**Scrisoare de acasă**” 1947, u/p, 108 × 139 cm., MNAM

Această strategie plastică este implementată în tabloul „Scrisoare de acasă” (Fig. 2.2, p.52), de G. Sainciuc (1919–2012), unde clarobscurul evidențiază o traiectorie circulară. Aceasta pornește de la cele câteva forme obiective din prim-planul de jos al interiorului, legate continuu cu figurile luminate din dreapta, ca apoi, prin silueta vagă a figurii de sus, să conducă privirea spre figura centrală – principală, aflată în jumătatea stângă a tabloului. În cadrul acestui traseu, se evidențiază strategia organizatorică a formelor figurative, structurate după principiile academist-neoclasică bazate pe „simetrie și analogie” [181, p. 36]. După cum se vede, anume simetria și analogia creează echilibrul compozițional dintre figurile din dreapta cu figura principală – de aceeași complectie formală, aranjament vertical și calitate coloristică, dar cu evidente diferențe expresive, ce fac posibilă „pasarea” replicii principale la figura soldatului din stânga cu scrisoarea în mâini. Această figură devine importantă prin etalarea calităților afectiv-emoționale, concentrate aparent pe un monolog interior cu gândurile, amintirile și trăirile proprii, provenite dintr-un spațiu nativ, subînțeles prin „alunecarea” strălucitoare și blândă a luminii pe fața sa, cu mimica visătoare, ușor surâzândă, care îl izolează spiritual de mediul real în care se află. Monologul soldatului decurge într-un dialog, dacă includem „relația” metaforică cu scrisoarea, care obține calități „spiritual-umane” din punctul de vedere al comunicării afective cu figura principală, acordându-i replica „răspunsului”. Această comunicare – asemeni relației clasice bifigurative favorizează pronunțarea dezlegământului semantic al scenei [181, p. 193]. Sensibilitatea plastică a figurilor este favorizată în mare parte prin proiecția luminii și efectul clarobscur ce asigură evidențierea datelor importante din tablou.

Pentru calitățile profund emoționale, ce „atrag prin sinceritatea legăturilor acțiunii și căutărilor veridice ale imaginii” figurative [189, p. 150], lucrarea „Scrisoare de acasă” a fost menționată, alături de tablourile „Întoarcerea demobilizatului” (1947) de V. Russu-Ciobanu și „În cercetare” (1948) de Nichita Bahcevan, în critica de artă sovietică din acele timpuri.

În pictura figurativă națională de la finele anilor `40 se insistă pe sporirea calităților psiho-emoționale, redarea „patosului” și a „eroismului” în scenele istorice și revoluționar-istorice. Intențiile se pronunță specific în compozițiile angajate a lui I. Eršov (1915–1986) „Ostașul eliberator” (1947) și a lui Constantin Kitaika (1914–1962) „Generalul Turcianikov și colonelul Tutarinov” (1945), „Comandantul Grigore Cotovschi” (1949) ș.a. Implementând efectul clarobscur, lucrarea „Ostașul eliberator” (Fig. A.2.3) obține o expresivitate teatralizată a scenei figurative, care scoate în evidență subtextul ideologic. Cele două figuri (ostașul și ostatecul), sunt dispuse într-o comunicare artificială din cauza limbajului diferit: figura ostatecului comunică prin gesturi pur umane, iar figura ostașului prin gesturi simbolico-metaforice sau convenționale a „salvatorului”. Sensul comunicării rămâne sesizat prin cezura destul de mare dintre figuri, făcând referiri la unele trăiri spațial-temporale ale oamenilor (ostaticilor) din timpul trecut și îndelunga așteptare a timpului viitor, sensibilizat prin lumina puternică ce pătrunde prin ușa deschisă.

Dialogul de tip academist-neoclastic se regăsește și în compoziția „Generalul Turcianikov și colonelul Tutarinov” (1945) (Fig. A.2.4) de C. Kitaika, prin gesturi, mișcări și atitudini destul de „econome” dar foarte semnificative. Comunicarea pornește de la ușoara întoarcere a poziției capului figurii din planul doi, spre figura din față cu sens întrebător, direcționând astfel atenția privitorului spre figura principală – „răspunzătoare” a dezlegământului semantic. „Răspunsul” este sonorizat și prin valorile coloristice ușor contrastante de pe imaginea generalului și calului său, posedând intenții de reprezentare a calităților eroice și patetice. În lucrarea de mai târziu, „Comandantul Grigore Cotovschi” (1949) (Fig. A.2.5), artistul depășește normele clasice ale reprezentării multfigurative, în favoarea unor expresii baroce, pătrunse de dramatism și vehemență temperamentală, izolând expresia figurii centrale la un monolog monofigurativ.

Pornind de la ideea de „construire a culturii în Moldova” [213, p. 77], M. Gamburd realizează scena de gen a compoziției „Lichidarea analfabetismului” (1946) (Fig. 2.3, p. 54), dispusă expresiv în clarobscur. Prin „funcția de modelare a formei” [130, p. 25], clarobscurul activează și scoate în prim-plan strategia plastică a figurativului, integrată într-o schemă triunghiulară cu baza de jos mărginită pe masă, iar vârful superior limitat la imaginea portretului figurii din prim-plan. Aceasta se separă la rândul ei în alte două triunghiuri echilaterale, ușor suprapuse, desemnând aranjamentul plastic al celor două figuri. Intenția geometrică persistă și în modelajul portretelor, acordându-le un caracter sculptural-monumental, reliefat expresiv cu

lumina puternică ce pătrunde prin geamul din dreapta. Demersul formal al figurativului se limitează într-o structură rigidă, aparent imobilă, ce ar parafraza starea încordată și concentrată a figurilor, completată semnificativ și prin traseul liniar al privirilor ce configurează un triunghi ascuțit, fixat pe caietul deschis. În rezultat, scena bifigurativă creează prin unitatea legăturilor psiho-emoționale un monolog sincron, axat pe același subiect sau gând, intuind același scop sau interes ce înlocuiește comunicarea interfigurativă clasică. Strategia plastică scoate în prim-plan imaginea portretistică a figurii din stânga, prin ghidajul sugestiv al mâinii, care conduce privirea spre profilul sculptural, constituit din două suprafețe volumetrice, care scot în evidență două laturi caracteristice ale figurii. Partea din față, puternic iluminată, subliniază grațiozitatea, străduința și insistența fetei, descrisă prin liniile plastice moi, pline de rafinament, eleganță și echilibru, de proporționalitate și claritate. Totodată, partea laterală a feței, dispusă în semiobscur, trădează un temperament fierbinte specific tipologiei țărănești, plină de energetism emoțional și senzualitate, sugerată prin nuanța roșietică de pe obrazul și urechea fetei.



Figura 2.3 Gamburd Moisei, „Lichidarea analfabetismului”, 1946, u/p., 66,5 × 81,5 cm., MNAM
 Figura 2.4. Gamburd Moisei, „Iskra” la Chișinău” 1949, sau „Tipografia ilegală a ziarului „Iskra” la Chișinău” u/p., 155 × 180 cm., MNAM

În pofida strategiilor plastice și semantice utilizate, imaginea mono- sau bi-figurativă, reprezentarea portretului din anii 1945–1947 era considerat de criticii în domeniu „segmentul mai slab în pictura moldovenească”, iar „portrețiștii Moldovei erau încă departe de la imaginile cât de cât serioase a temelor ideatic-artistice” [213, p. 89]. În consecință, în anul 1948, Ministerul Culturii din RSSM inițiază un nou plan de idei, prin care solicită „implicarea activă a artiștilor în dezvoltarea „realismului socialist”, considerat „unica cale de restructurare progresivă a artei” [4, p. 1]. Pictura figurativă este implicată într-o abordare mai „serioasă”, „adevărată și istorico-concretă” cu teme ce reflectă „munca omului sovietic” și „noul caracter socialist” [189, p. 151]. Formula plastică a figurativului este implicată în procesul de debranșare de la „tratatele

trecutului” de factură „formalistă”, încurajat spre o modelare realistă „finalizată” a formei [157, p. 150].

Imaginea figurativă din pictura moldovenească îmbină treptat replici polivalente influențate, pe de o parte, de cerințele oficiale, pe de altă parte, de intenția creativă a artiștilor, interesată de naturalism și autenticitate tipologică. Intențiile lor se realizează expresiv în substratul plastic și semantic al portretelor din acea perioadă prin intermediul unor soluții plastico-coloristice inedite. În „Portretul Mariei Bostan” (Fig. A.2.6) de V. Rusu-Ciobanu (1920), apare o reflecție coloristică diafană prin nuanțele de roz și verziu intens, diluate prin efectul de lumină, ce-i aduc chipului figurativ o expresie spiritual-romantică. În „Portretul moldovencei” (Fig. A.2.7) de A. Zevin (1918-2005), tonurile întunecate cu licăriri de giuvaier ale smaraldului cafeniu-verzui și ocrului auriu aduc chipului o caracterizare a stării spirituale enigmatic-visătoare. În portretul „Eroului muncii Kordonskoi” (Fig. A.2.8) de M. Gamburd, modelajul ușor constructiv accentuează trăsăturile caracteristice ale modelului, subliniind unele intenții de monumentalizare epică, specifice tendințelor anterioare (interbelice) ale artistului. Diferit se manifestă „Portretul lui O. Dain” (Fig. A.2.9) de M. Gamburd, care intenționează o simbioză a portretului „profesional” și personal prin formulări generalizate, monumentalizate și ușor decorativizate. Procedul plastico-coloristic se concentrează pe esențializarea caracterului, temperamentului, energetismului și sensibilității afectiv-spirituale ale personajului. Soluția coloristică fortifică contrastul tonal al nuanțelor, sugerând asocieri semnificative cu temperamentului creativ al artistului și melodicitatea creației sale. Prin tonurile deschise sau „înalte” se reliefează chipul portretistic al figurii, încadrat printr-o structură constructivă geometrizată ușor aplatizată. Acesta se integrează formal cu imaginea vioarei, arcușului și mâinilor figurii, creând un bloc constructiv principal în compoziție. Prin aria notelor „joase” a tonurilor închise, se întrevăd trăiri, amintiri și emoții legate de istoria neamului. Figurativul demonstrează în această lucrare o evoluție prin stilizarea plastică asociativă a formei și exprimarea semnificativă.

Dacă portretul sau compoziția unifigurativă înscrie un progres creativ în această perioadă (1948), atunci compoziția multifigurativă rămâne atașată fidel strategiilor realist-socialiste și ideilor tematice promovate. Acestea reflectă, în mare parte, evenimente socio-culturale sau politice contemporane, regizate subtil în conformitate cu ideologiile oficiale ale timpului. Imaginea figurativă este intens idealizată și ideologizată, speculând uneori în exces expresivitatea plastică și semantică a subiectelor. Formula interpretativă a lucrărilor este atașată în mare parte unei viziuni ilustrative a realității, ca în tablourile „Sărbătoarea recoltei” (1949) de

I. Eršov (Fig. A.2.10), „Sărbătoarea consătenilor decorați” (1949) de Ion Jumatii (Fig. A.2.11) ș.a.

În cadrul acestor intenții artistice, se deosebește interpretarea surprinzătoare a plasticianului M. Gamburd din compoziția angajată „Tipografia ilegală a ziarului „Iskra” la Chișinău” (1949) (Fig. 2.4, p. 54). Artistul reușește să imprime imaginilor realiste ale figurilor o spiritualizare „mistică” prin contribuția miraculoasă a luminii. Deși des întâlnită în motivarea expresivă a imaginii figurative, lumina de această dată nu subliniază relieful chipului și nici a tendinței spirituale spre „viitor”, ca în tablourile „Lichidarea analfabetismului” (Fig. 2.3, p. 54), „Scrisoare de acasă” (Fig. 2.2, p. 52) sau „Ostașul eliberator” (Fig.A.2.3), ci suscită tensiunea emoțională interioară a figurilor, sporindu-le senzația „de urmărire”, taină, frică și risc, înrudită cu cea din tabloul „Evacuarea” (Fig. A.2.1). Lumina apare de după soba din dreapta și se extinde cu o intensitate substanțială pe pereții interiorului, configurând umbre hiperbolizate ale figurilor. Acestea activează dramatismul stării emoționale a personajelor, fără ca acestea să le producă prin propria-i formă plastică, cu excepția figurii „furișate” din stânga scenei. Astfel, dacă excludem efectul luminii, regizarea plastică a spectacolului figurativ este descrisă prin gesturi, mișcări și atitudini latente, ce respectă „normele” de narațiune și explicație a acțiunii, fără exagerări emoționale. Însă nota expresiv-dramatică introspectivă a figurilor, este parafrazată subtil prin contribuția luminii. Subiectul descris devine mai incitant prin intervenția clarobscurului din prim-plan, căruia artistul intenționat îi acordă mai mult spațiu, în scopul sporirii senzației durabile de „urmărire”, care incită acțiunea figurilor, creând iluzia unei „rampe de lansare” a privirii spre centrul compozițional al scenei.

Într-un alt tablou, „Grigore Cotovschi la tribunal” (1950) (Fig. A.2.12), M. Gamburd sporește sugestiile narativ-explicative prin calitățile cromatice, care parafrazează expresiv atmosfera tensionată de conflict sau contradicție a figurilor. Contrastele radicale dintre verdele rece, roșul purpuriu cu nuanțele calde și luminoase ale albului, se descrie expresiv ambianța contradictorie a disputei, dramatismul acțiunii, decalajul extrem între calitățile pozitive și negative din conținutul subiectului.

La finele perioadei de evoluție se întrevide tendința de revizuire a compartimentelor tematice, reducându-se treptat subiectele „serioase” în favoarea scenelor liniștite de gen, prin care se reprezintă realitatea perceptivă. Intențiile se pronunță din lucrările primilor ani ai deceniului șase: „Portret de militar din armata lui Cotovschi” (1950), „Portretul de grup a trei colhoznici” (1951), „Uzina de conserve” (1950–1954), „Portretul lui Gh. Sparivac” (1950–1951) – toate de M. Gamburd; „Portretul eroului URSS Ion Soltâș” (1950), „Portretul lui Morgailo” (1951) de I. Jumatii; „Cultivatorii de bumbac” (1951) de D. Sevastianov; „La culesul strugurilor”

(1952–1953) – studiu de D. Sevastianov și Mihai Grecu; „Pușkin în Moldova” (1951), „Arie de treierat. În colhoz” (1950–1953) de Alexandru Vasiliev ș.a.

O imagine reprezentativă a acestor tendințe oferă tabloul „Portretul de grup a trei colhoznici” (1951) (Fig. A.2.13), de M. Gamburd, care exprimă o secvență reală a muncitorilor din câmp, surprinși într-un discurs important. Reprezentarea figurativului este aparent inclusă într-o redare obiectiv-mimetică, apropiată viziunii realist-neoclasice, însă prin aranjamentul structural și modelajul sculptural, descrie un proces selectiv a datelor reale și ajustarea acestora la o formă monumentală concisă. În acest proces se recurge la evitarea conștientă a detaliilor ne semnificative, existente în mediul real al motivului sau cadrului natural, preluându-se de aici doar datele reprezentative, precum și cele ale caracterului figurativ. Intențiile plastice ale lucrării menționate descriu trecerea spre noi direcții de reprezentare, pronunțate mai clar în perioada anilor următori.

Imaginea artistică a operelor create în anii 1945–1951 ne prezintă particularități specifice de structurate plastico-formală și de înlesnire semantică, care indică o fază de dezvoltare a picturii figurative remarcată prin calități distincte.

Forma plastică este organizată după principiile neoclasice, ajustată la configurații geometrice simple, dispusă în raporturi clare și concise, adecvate realității perceptibile. Dramaturgia scenelor este ușor teatralizată, ghidată vizual prin iluminarea semiobscură și clarobscură. Penelul tehnic este subordonat manierei realist-socialiste prin modelajul finisat, neted și uneori ușor generalizat sculptural, abordând game de culori restrânse, valorizate prin contrast tonal, implicând uneori factura plastică asociativă. Chipul plastic al figurativului este asociat modelelor clasice, imprimând subtil calități individuale, ușor teatralizate și idealizate.

Concomitent, mesajul operelor figurative aduce în cadrul temelor istorico-revoluționare, de gen și în portretele reprezentative o realitate idealizată, înfrumusețată sau regizată. Formula interpretativă, concentrată primordial pe înlesnirea ideii tematice, implică subtil unele sugestii conștientizate, trăite sau sesizate în mediul real. Conținutul subiectelor tinde să reflecte trăirile emoționale profunde, deduse din realitatea senzorial-perceptivă și frământările din mediului social, subliniind tendințele cultural-artistice ale comunității și sensibilitatea figurativă pătrunsă de trăiri introspectivă.

2.2. IDENTIFICAREA TIPICULUI FIGURATIV ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ (1952–1960).

Pe parcursul anilor 1952–1960, pictura din RSS Moldovenească este în continuare influențată de stratagemile reprezentării realiste. Comparativ cu anii precedenți, în această

perioadă cerințele oficiale devin mai insistente, amplificând procesul de „reproducere a realității sovietice în opere de artă monumentale remarcabile” pentru „proslăvirea măreției timpului nostru” [153, p. 84]. Cerințele oficiale se atâta la pictura națională, cât și a celorlalte țări sovietice, imprimând modalități specifice de interpretare a adevărului vieții, care, după cum menționează Lev Mocialov „tind spre documentalism, unde aranjamentul compozițional devine întâmplător, asemeni fotografierii unui eveniment sau scene de luptă...”, urmărindu-se primordial „corespunderea acestora cu imaginea realistă generală [214, p. 351, 345].

Cu începere din anul 1952, exigențele oficiale (MC al RSSM) prevăd un nou „plan” de dezvoltare în cadrul picturii de șevalet, optând la extinderea arealului tematic prin noi subiecte: „rolul conducător al partidului și a lui Stalin în dezvoltarea URSS”, „Lenin și Stalin – organizatori, conducători, aducători de pace oamenilor sovietici” ș.a. [5, p. 5-10]. Implicarea vieții politice în imaginea plastică a tablourilor creează o stare de spirit a mediului social spre o percepție mai familiară și credibilă în forțele conducătoare, după cum o demonstrează elocvent și lucrarea „Noutăți alarmante” (1953-54) (Fig. A.2.14) de Leonid Grigorașenco.

În cadrul acestor inovații ideologizate, cercetătorii din domeniu atestă diverse modalități expresiv-creative și de „organizare plastico-structurală a imaginii” [119, p. 110]. Sub aspect plastic, figurativul recurge la o simplificare generalizată a formelor, iar sub aspect semantic, tinde la o reflecție veridică a adevărului vieții.

În cadrul planului de dezvoltare din 1952, se optează la o reanalizare a problemelor de ordin plastic în tablou, printre care se accentuează importanța pronunțării „tipicului..., conținutului și formei” [6, p. 1-2] în imaginea plastică a tablourilor. În căutarea tipicului figurativ [115, p. 22], artiștii apelează la noi modalități de expresie, concentrate pe imprimarea particularităților caracteristice ale chipului. Referitor la corelațiile dintre conținut și formă, autorii reușesc să sistematizeze armonios reprezentarea figurativă, repartizându-le clar rolurile în opera plastică, conform ideologiei sovietice, prin care pictura trebuie să fie „realistă după conținut și națională după formă” [75]. În urma acestora, forma figurativului, imprimă date specifice inspirate din cultura, folclorul și arta populară, care modifică treptat și mijloacele de realizare plastic-coloristică a imaginii.

Intențiile plastice sunt implementate treptat în pictura figurativă moldovenească pe parcursul anilor 1952–1960. Inițial se evidențiază în tablourile: „Înmânarea actului cu privire la folosirea pe viață a pământurilor colhozurilor” – numită și „Pentru folosința veșnică a pământului” (1954), „Culesul strugurilor” (1954), „Joana” (1954) de D. Sevastianov, „Excursie la muzeu” (1954) de I. Jumatii, „Pe drumurile vechii Basarabii” (1956 ?) de Ilia Bogdesco și Oscar Kociarov, „I. Creangă ascultă povestirea unui moldovean” (1956–1988) de Igor Vieru ș.a.

În lucrările realizate cu începere din anul 1954, se insistă asupra implementării plastice a trăsăturilor tipice, caracteristice oamenilor și realității sociale.

În acest context, este semnificativă lucrarea „Pentru folosința veșnică a pământului” (1954) (Fig. 2.5. p. 59) de D. Sevastianov. Artistul caută insistent imaginea tipică a oamenilor simpli, după cum o demonstrează și multitudinea de schițe figurative create la acest subiect, cercetând atent gesturile, pozițiile, atitudinile, expresiile emoționale, dar și costumația tradițional-populară. Toate acestea sunt delicat incluse în structura compozițională a scenei figurative, modelată plastic la o configurare semicirculară, asemeni acoladei deschise, amplasată în prim-plan.



Figura 2. 5. Sevastianov Dimitrie „Înmânarea actului cu privire la folosirea pe viață a pământurilor colhozurilor” 1954, u/p., 1240 × 1690 cm., MNAM

În cadrul plastic al tabloului „fiecare personaj își are locul lui bine stabilit în dramaturgia generală a pânzei” [130, p. 31, 25], descriind, ca și în lucrarea „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad” din 1947 (Fig. A.2.2.a), o abordare compozițională clasică. Însă de această dată, imaginea figurativă este concentrată pe promovarea tipicului național, tradițiilor și datinilor populare în contextul evenimentelor socio-culturale contemporane. Deschiderea afectivă, tipică sătenilor moldoveni, se „citește” prin gesturile, poziționările, atitudinile și zâmbetele prielnice, direcționate spre imaginea personajelor oficiale, cu care se întreține o relație de comunicare. Aceasta pornește de la discursul solemn al figurii centrale spre chipurile sătenilor, care răspund prin afecțiune, specifică mediului social țărănesc. Tipologia figurativă este completată sugestiv și prin stilistica aspectului vestimentar: costumul cu ornamentul firav brodat pe mâneca largă a cămășii femeii din prim-plan, franjurile broboadei albe de pe capul femeii din planul doi, catrințele țesute în dungi ș.a.

O apropiere familiară de imaginea tipologică a chipului figurativ se manifestă în scena tabloului „Culesul strugurilor” (1954) (Fig. A.2.15) de D. Sevastianov, care descrie cu lux de amănunte valorile și tradiția național-țărănească. Savoarea datelor descriptive depășește cu mult

conținutul ideii tematice „întregerile muncitorești și transformările socialiste” [153, p. 88], lărgind viziunea interpretativă prin conotații moral-spirituale legate de viața, credința și cultura populară. Consistența acestor reflecții se precipită în expresia plastică a figurii centrale – femeii care-și întoarce semnificativ capul înapoi (spre privitor). Prin gestul expresiv al figurii se intuiesc două atitudini semnificative: una ar fi privirea melancolică, nostalgică sau „dorul” – sindrom des întâlnit în arta populară, legat de trăirile introspective, iar alta – de sugerare a valorilor moral-spirituale materne, legate prin traiectoria privirii și a extorsiunii plastice de figura băiețușului cu ciorchine în mână. Acestea aduc un mesaj profund, axat pe valorile spiritual-umane tradiționale, credința în muncă și în „răsplata” pământului.

Latura lirică a afecțiunii umane se pronunță sensibil în pânza de gen „Joana” (1954) (Fig. A.2.16) (de D. Sevastianov), tratată printr-un modelaj jucăuș, ușor inspirat din stilul artei „1900”, scoțând în vizor chipuri și siluete de „o căldură neobișnuită a ineditului” [231, p. 149].

Este important că în pictura moldovenească din preajma anului 1953 se întrevăd unele implementări plastice de o viziune nouă, grație schimburilor de experiență a artiștilor moldoveni în taberele de creație de pe lângă Moscova („Senej”, „Celniuskinscaia” etc.), dar și a harului pedagogic a lui Ivan Hazov și Rodion Gabricov de la Școala de Arte din Chișinău. Rezultatele acestor contribuții s-au reflectat notoriu în cadrul expoziției din septembrie 1957: cea de-a „IX-a Expoziție republicană închinată celor 30 ani ai RSSM și cea de-a X-a Expoziție republicană, închinată celor 40 de ani de la Revoluția din Octombrie”. În palmaresul expozițiilor se evidențiază un proces evolutiv foarte expresiv al picturii naționale, remarcat prin lucrările „La muzeu” (1954) de I. Jumatii, „I. Creangă ascultă povestirea unui moldovean” (1954–1956 ?) de I. Vieru; „Savanții în colhoz” (1954) de M. Grecu; „Pe drumurile vechii Basarabii” de I. Bogdesco și O. Kociarov, „Răscoala de la Tatarbunăr” (1957) de M. Grecu, „Fata în galben” (1956) de Olga Orlova, „Fetele moldovene” (1956?) de O. Kociarov, „Fata la fereastră” (1954–1955) de V. Russu-Ciobanu ș.a.

Este semnificativă, pentru prima etapă creativă, compoziția „La muzeu” (1954) (Fig. 2.6, p.61) de I. Jumatii (1909–1997), în care se interpretează polivalent tema „progresului socio-cultural” [234, p. 96]. Optând pentru o „formalizare plastică”, ușor aplatizată și decorativizată [119, p. 112], artistul consolidează scena figurativă la o formă triunghiulară de tradiție neoclasică. Detașată de fondal prin contrast cromatic, gruparea figurativă este promovată în prim-plan printr-un efect de contre-jour ce activează plastica liniară și aplatizarea decorativă a formelor. Intenția plastică contribuie favorabil la crearea idealurilor sociale sau modelelor contemporane ale omului muncii, interesat de progresul cultural-artistic. Imaginea figurativă

permite a distinge și reflecția subiectivă a artistului asupra realității sociale, condițiilor de viață, tendințelor și a cutezanțelor oamenilor din acele timpuri.

Tot de la ideea „progresului socio-cultural” pornește și interpretarea compoziției „Ion Creangă ascultă povestirea unui moldovean” (Fig. A.2.17) de Igor Vieru (1923–1988), care aduce un conținut polivalent mesajului semantic prin sugestiile privind valorile literar-poetice naționale. Efectul profund al clarobscurului scoate subtil în evidență chipul lui I. Creangă, asigurându-i o ambianță mistico-romantică, asociativă spiritului creativ al poetului, sonorizată aparent printr-un monolog cu sine. Însă intervenția, abia vizibilă, a celei de-a doua figuri se susține un dialog bifigurativ, din care figura principală pronunță dezlegământul semantic al subiectului.



Figura 2.6. Jumatii Ion „Excursie la muzeu”, 1954, u/p., 170 × 210 cm., MNAM
Figura 2.7. Rusu-Ciobanu Valentina, „Fată la fereastră” 1954–1955, u/p., 60 × 50,5 cm., MNAM.

Un conținut emoțional destul de profund se exprimă și prin imaginea figurativă din tabloul „Pe drumurile vechii Basarabii” (1954-56) (Fig. A.2.18) de I. Bogdescu (1923–2010) și O. Kociarov (1924). Conținutul este descris în mare parte prin modul de abordare plastică a formelor și tipajelor figurative selectate, care pronunță o replică negativă, critică în adresa condițiilor sociale. Dramaturgia figurativă este dispusă într-un cadru neordinar, asociat subiectului istoric și scenei de gen [27, p. 23], asigurând astfel motivului o reflecție perceptivă a „realității senzoriale” prin factura plastică a penelului [119, p. 110]. Modelajul tehnic al formelor evidențiază profunzimea trăirilor afectiv-emoționale a figurilor și caracterul tipic al personajelor cu mersul zădarnic, complexitatea slăbită și spatele gârbov cu traistele goale, care „vorbesc” de la sine despre drama destinului [130, p. 27, 28].

În palmaresul picturii figurative din perioada anilor 1954–1956, se remarcă reprezentativ portretul „La fereastră” (1954) (Fig. 2.7. p. 61) de V. Russu-Ciobanu, care sporește prin formula plastică a penelului, percepția lumii interioare a personajului. Abordarea plastică se axează pe

surprinderea hazardoasă a senzației materiale tactile cu expresia efemeră a trăirilor și senzațiilor meditative ale figurii.

Începând cu anul 1955, în mediul artistic se imprimă senzația unei degajări creativ-artistice, motivată de „dezghețul hrușciovist”, care conduce spre anumite incertitudini reprezentarea „realist-socialistă” a picturii. Artiștii plastici din Moldova tind la o lărgire a posibilităților interpretative în cadrul subiectelor tematice, sporind „polivalența semnificativă a operei plastice” [119, p. 112].

Intențiile se imprimă subtil în reprezentarea portretului, îmbogățit acum cu o „interpretare lirico-intimă a imaginii umane” [231, p. 66]. Predilecția interpretativă este obținută prin modelajul plastic expresiv, energic și uneori impulsiv, apropiat caracterului „de studiu” [7, p. 12]. Ultima calitate, deseori criticată negativ, oferă posibilitatea surprinderii stării momentane a figurii în pronunțarea universului spiritual introspectiv.

Apropierea sau pătrunderea spre lumea spirituală a personajului predispune o revizuire plastică și a imaginii spațiale, care depășește simplista funcție de fondal, anterior lăsată în întuneric, optând pentru o completare informativă a personalității reprezentate. Astfel, în crearea ambianței personalizate a portretului „Tricotesa Liuba Melniciuc” (1958) (Fig. A.2.19) de C. Kitaika se utilizează vederea „de peste geam” care aduce chipului o notă melancolic-visătoare și lirico-romantică. În portretele „Actorul Constantin Constantinov” (1958–1959) (Fig. A.2.20) de O. Kocearov și „Conducătoarea de echipă I. Lazarev” (1958) (Fig. A.2.21) de Mihail Rasneanski (1926), factura ornamentală a scoarțelor țărănești aduce chipurilor figurative o completare a predilecțiilor cultural-artistice. De asemenea, și în „Portretul V. Muntean” (1958) (Fig. A.2.22) de C. Kitaika imaginea factuală a știuleților de păpușoi aduce un plus de savoare a ambianței țărănești.

Interpretarea sensibilă a universului lirico-intim al figurii capătă rezonanță expresivă și prin modelajul plastic temperamental asociat tehnicii „a la prima...” cu „tușele impulsiv aplicate pe suprafața pânzei” [50, p. 24]. Acestea surprind într-un mod sincer aparențele instantanee ale expresiei figurative, subliniindu-le semnificativ și generalizând, în același timp, detaliile ne semnificative printr-o iluminare semiobscură. Paleta cromatică se limitează la nuanțe sumbre, din care se selectează prioritar expresia grafică ce „ascute” sau subliniază trăsăturile tipologice ale figurii. Aceste particularități interpretative se remarcă într-o serie de portrete: „Portretul Mariei Brovina” (1958–1959), „Portretul scriitorului A. Busuioc” (1957–1958) de V. Russu-Ciobanu; „Zootehnicianul Untilă” (1957–1958); „Soră medicală” de A. Baranovici; un șir de portrete din creația lui M. Grecu, printre care evidențiem „Femeia cu broboadă galbenă” (1958).

Aceasta din urmă, fiind apreciată în domeniul științific al spațiului sovietic pentru „întruchiparea imaginii tipice a tinerei moldovence, diferită prin profunzime și sobrietate” [189, p. 185].

Totodată, imaginea figurativă din lucrarea „Femeia cu broboadă galbenă” (1958) (Fig. 2.8. p. 63), demonstrează o depășire a modului de reprezentare portretistică atât prin organizarea compozițional-plastică, cât și prin dezvăluirea neordinară a mesajului semantic cu „profunzimea psiho-emoțională, caracterul liber și independent” al figurii [156, p. 13]. Dispunerea neordinară a poziției sau așezării degajate a figurii enunță tendința de a surprinde aparent întâmplător starea și afecțiunea meditativ-onirică a universului spiritual. În acest fel, cadrul figurativ lasă privitorului unele indicii semnificative ce direcționează atenția spre cercetarea universului spiritual al figurii, sonorizat printr-un monolog introspectiv. Ecoul semantic al mesajului reflectă diverse trăiri, amintiri sau imaginații, planate liber în spațiile-temporale ale momentului dat, trecut și cel imediat următor, reușind să surprindă amploarea universului meditativ al figurii, ca fenomen psihologic ambiguu și complex. Prin această reprezentare, figurativul depășește simpla „narațiune a unui eveniment obiectiv concret”, tinzând spre o interpretare „subiectivă” a conținutului [231, p. 69].



Figura 2.8. Greucă Mihai „Femeie cu broboadă galbenă”, 1956 u/p., 93 × 57 cm., MNAM

Figura 2.9. Bahcevan Nichita. „Tractoriștii”, 1957, u/p., 137 × 187 cm., MNAM

În vizorul interpretativ al portretelor se imprimă treptat posibilități expresive ce scot în evidență lirismul emoțional și sensibilitatea „firescului” personal, printr-un limbaj poetic. Aceste implementări plastice și semantice caracterizează cea de-a doua etapă creativă a deceniului șase, la care se asociază și lucrările prezentate în expoziția din 1957: „Răscoala de la Tatarbunar” (1957–1958) de M. Greucă, „Tractoriștii” (1957) de Nichita Bahcevan, „Lăptăresele” (1957) de G. Sainciuc, „La joc” (1957) de V. Russu-Ciobanu, „Belșug” (1957) de Valentina Zazerscaia și Vladislav Obuh, „Dimineața pe Nistru” (1957) de I. Jumatii ș.a.

O soluție plastică remarcabilă manifestă reprezentarea figurativă a tabloului „Răscoala de la Tatarbuniar” (Fig. A.2.23), ce depășește tradiția neoclasică de reprezentare a subiectului revoluționar-istoric, propunând o abordare subiectivă a evenimentului istoric, tratată printr-un modelaj energetic și temperamental. Structura compozițională și plasarea dinamică a racursurilor figurative [130, p. 32] sporesc intensitatea dramatică a acțiunilor figurative, iar cadrul nespecific și prezentarea selectivă a formelor concentrează valența semnificativă a evenimentului istoric. Tensiunea culminantă a acțiunilor este sugerată prin formele simbolice a drapelului de nuanță roșie și pata exagerat de albă a cerului, pe care se proiectează expresiv „poarta cu clopot”, ca semn al tensiunii dramatice. Artistului îi reușește atingerea acestor note expresive prin convingerea că „...dinamica lucrării poate fi obținută doar prin selecția riguroasă a mijloacelor expresive, ...încât să i se transmită direct privitorului intensitatea vibrantă a conținutului istoric...” [156, p. 12]. Aceste convingeri îl ghidează pe artist în valorizarea primordială a datelor afectiv-emoționale ale figurilor, dispuse în tablou prin relatări impulsive sincere, iar forma lor plastică obținută dirijează sau condiționează procedeul plastic al compoziției.

Figurativul capătă un modelaj temperamental și în compoziția „Tractoriștii”(1967) (Fig. 2.9. p. 63) de N. Bahcevan (1919–1996) prin forme ponderale „bine conturate” și modelate sculptural [43, p. 152]. Scena liniștită de gen descrie expresiv calitățile fizice și energice ale figurilor, prezentate îndrăzneț în spațiul plastic printr-un modelaj expresiv. Abordarea plastică se datorează în mare parte intenției de caracterizare „tipologică” a figurilor [6, p. 1], sporind evidențierea particularităților caracteristice personale și profesionale. Imaginea figurativă a lucrării „captivează prin simplitatea formulării”, capacitatea de „convingere și impunere meditativă” [234, p. 96].

Soluții plastice noi se întrevăd și în imaginea figurativă din tabloul „La joc” (1957) (Fig. A.2.24) de V. Russu-Ciobanu, apelând la ordonare compozițională și planimetrică prin valențele coloristice. Conceptul coloristic rezolvă atât „problema intrării în tablou” [130, p. 28], cât și cea a dezvăluirii semantice a subiectului. De asemenea, se activează proeminența figurilor principale, configurate prin „pete” complementare de diferite dimensiuni și caractere, interceptate într-un „dialog”, din care se evidențiază expresiv figura „în roz”. Nuanțele deschise „dilate” ale figurilor din prim-plan manifestă semnificativ caracteristici de vârstă, temperament, afecțiune și sensibilitate moral-spirituală, acționând alura semantică a subiectului prin ecouri ale unor trăiri, imaginații și amintiri proprii. Portretele, modelate prin calități fine și delicat personalizate, descriu superficial imaginea mediului „optimist și bucuros de viață” [43, p. 154], dezvăluind polivalent ecoul gândurilor meditative legate de grijile, necazurile și problemele vieții. Prin aceste calități se remarcă și portretul figurii „în roz”, dispus într-o expresie ciudată, pătrunsă de

frământări emoționale ce „afectează” monologul individual al personajului. Imaginea figurii „în roz” oprește dinamica ritmică veselă a scenei figurative și o concentrează pe profunzimea chipului său aparent alegoric, care implică sincron replici de tristețe, îngândurare, melancolie, bucurie și romantism, reprezentând metaforic „portretul psihologic” al societății tinere de atunci. Chipul figurativ al tabloului combină în sine latura reprezentativă a tipologiei naționale cu tradițiile, obiceiurile și cultura populară, exprimând, totodată, și tendința evolutivă a societății.

În tendința de pronunțare caracteristică a tipologiei figurative naționale, se recurge la combinarea în procedeul plastic al unor elemente sau date din arta și folclorul național. Aceste calități sunt expresiv implementate în modelajul figurativ al tabloului „La revărsat de zori. Nistru” (1957) (Fig. A.2.25) de I. Jumatii (prezentată în expoziția din 1957). Artistul „atinge cote superioare în dramaturgia semantică a imaginii” prin formula plastică, operând cu „formatul, modul de tratare structurală a compoziției și cu spațiul tabloului” [130, p. 31]. Forma plastică recurge la un proces de curățare, selecție și recompunere în cadrul tabloului, într-un mod regizat, astfel încât să reproducă o imagine concisă, simbolică a subiectului. Aparent implicate într-un dialog, figurile exprimă o narațiune baladică privind datina și folclorul național, schițând replici alegorice precum: bătrânul cioban – deținător de tradiții, obiceiuri și cultură populară, care stă sprijinit în toiagul său și își întinde grijuliu privirea spre băiețașul jucăuș, continuator al tradițiilor și obiceiurilor străbune. În cadrul acestora se implică și chipul mioarei – ca o metaforă a chipului țărănesc. Fiind unicul portret întors spre privitor, figura mioarei descrie blândețea și mărinimia poporului moldav, „chemând” prin discreția sa portretistică la implicare senzitiv-afectivă asupra mesajului semantic al subiectului.

Acest caracter de interpretare se atestă și în realizarea tabloului „Dimineată” (1958–1960) (Fig. A.2.26) de I. Vieru, care ajustează imaginea figurativă la o prezentare extrem de simplă și laconică în scopul creării unor chipuri metaforice, sugestive la tinerețe, nou început și primăvară... Asociate semnificativ cele două figuri ale tinerilor și cei doi pomi în floare creează o simbioză poetică-filosofică între destinele omului și pomului [27, p. 30]. Universul spiritual al figurilor este sesizat în ambianța bucolică a spațiului cu aerul proaspăt și răcoros al dimineții, dar și în „cumințenia” echilibrului plastic (din verticale și orizontalele formelor), care fixează static și naiv motivul figurativ.

La finele deceniului șase, mediul artistic din RSS Moldovenească se arată receptiv la impulsurile socio-culturale pronunțate în evenimentele artistice din anii respectivi: „Cea de-a X-a expoziție republicană” din 1957; expozițiile de pictură franceză de la Moscova din 1956 (cu lucrările impresionistilor, postimpresionistilor, expresionistilor și cubiștilor); cele de la Chișinău cu pictura românească (T. Pallady, I. Iser și L. Grigorescu); plecările artiștilor moldoveni cu

expoziții peste hotare... și cel semnificativ – prezentarea concepției artistice a lui Corneliu Baba (România) la Moscova (pe la sf. anilor 1958 și începutul 1959) într-un mod destul de îndrăzneț și progresiv, pronunțându-se pentru „libertatea creativă a plasticianului” [115, p. 73]. În ambianța acestor evenimente se înregistrează o „înviorare” a picturii din întreg spațiul sovietic, ce o predispune la un caracter diferit, manifestat prin „privirea veridică și uneori aspră asupra vieții, trecutului și viitorului” cu intenția de valorificare a „tradițiilor artelor naționale” cu „monumentalismul epic” al formelor într-o interpretare „poetică” [216, p. 13].

În urma acestor evenimente și discuții, pictura figurativă din republica noastră își revizuieste imaginea plastică, căutând o asociere stilistică cu caracterul etnografic național.



Figura 2.10. Rusu-Ciobanu Valentina „Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni”, 1959–1960, u/p., 200 × 253 cm., MNAM.

La acest sfârșit de deceniu, un aport substanțial în novația plastică prezintă imaginea figurativă a tabloului „Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni” (1960) (Fig. 2.10. p. 66) de V. Rusu-Ciobanu, ce plasează „la un nivel superior, structura ca valoare axiologică” [119, p. 113]. Caracterul realizării plastice a figurativului recurge la un modelaj aspru și aparent neglijent, care modifică și chiar deformează ușor particularitățile obiective ale figurilor, în scopul unor stilizări plastice de esență geometrizată. Arhitectonica formelor tinde spre o combinație plastică a suprafețelor „accentuat volumetrică și plate”, care se asociază în reprezentarea generală a imaginii, obținând o stilizare monumentală „lipsită de exactitatea caracteristică a imaginii perceptive” [129, p. 6]. Regizarea motivului figurativ se desfășoară pe orizontală, asemănător unei frize ce favorizează continuitatea scenei peste rama pânzei, încadrând echilibrat figura centrată a voievodului. Domnitorul stă drept, într-o ținută sobră, cu paloșul în mână și privirea ținută înainte, pronunțându-și, astfel, demnitatea, caracterul și strategia votivă, cu care a adus victoria poporului său. Conceptul plastic al lucrării promovează interesul pentru

configurarea monumentală și tratarea decorativă a formei, devenite principii practicate vast în RSSM pe parcursul anilor '60.

Pasul progresiv al noutăților plastice din a doua jumătate a deceniului șase poate fi urmărit și prin studiul comparativ al compozițiilor monofigurative din repertoriul creației V. Russu-Ciobanu: „Maria Brovina” din 1958-59 (Fig. A.2.27) și „Eugenia Surugiu” din 1960 (Fig. A.2.28), aparent dispuse într-o structură similară, dar cu o realizare plastică total diferită.

În urma studiului comparativ se constată că, manifestarea figurativului din a doua fază creativă a anilor postbelici (1952–1960), explorează cu un interes crescând expresivitatea plastică prin diverse implementări creative, ce includ un grad sporit de tratare monumentală a formei optând spre un caracter tipologic național. În acest context, forma plastică recurge la: structurarea simplă și semnificativă a realității senzoriale, modelată expresiv prin intenții de monumentalizare și decorativizare plastică; dramaturgia scenelor figurative tinde spre un caracter dinamic, expresiv și uneori expansiv, tratat printr-o pensulație aspră, impulsivă, care scoate în vizor factura plastică și intensitatea coloristică; chipul figurativ își evidențiază calitățile tipologice personale, profesionale și naționale. Mesajul semantic imprimă în cadrul subiectelor reflecția vieții cotidiene, a sărbătorilor populare și evenimentelor glorioase ale neamului, utilizând interpretarea polivalentă ce sporește sesizarea valorilor culturale ale neamului. Conținutul mesajului imprimă conotații profunde legate de tradiții, valori general-umane și meditații spiritual-afective ale personajelor, sonorizate printr-un limbaj lirico-poetic.

2. 3. Concluzii la capitolul 2

În demersul evolutiv al picturii de șevalet moldovenești din anii 1945–1960, imaginea figurativă prefigurează cele mai importante rezultate obținute în baza cercetării:

1) Pictura figurativă moldovenească din anii 1945–1960 marchează o etapă evolutivă, distinctă prin atașamentul fidel față de stratagemele realist-socialiste și reprezentarea perceptivă a lucrurilor. Modalitățile de realizare plastică utilizate, favorizează evidențierea a două faze de dezvoltare, încadrate în anii: 1945–1952 (marcată prin reprezentarea realist-neoclasică a compoziției figurative) și anii 1952–1960 (importantă prin tipizarea chipului figurativ și redarea senzorială a realității).

2) Forma plastică a imaginii figurative prezintă o serie de particularități reprezentative:

- structura compozițională – realizată în intervalul temporal al anilor 1945–1952 după principii neoclasiche, ajustată la configurări geometrice simple, dispuse în raporturi clare și concise, adecvate realității perceptibile. În faza următoare (1952–1960) se recurge la o construcție generalizată, ușor geometrizată monumental și ordonată în combinații rigide;

- dramaturgia plastică în anii 1945–1952 este dispusă teatralizat, în ritmuri coerente, echilibrate, pronunțate vizual prin iluminarea semiobscură și clarobscură, care ghidează concis comunicările interfigurative și centrul sporit de atenție. În faza următoare (1952–1960), dramaturgia plastică îmbină treptat naturalețea și spontaneitatea figurilor prin mișcări dinamice, energice și temperamentale, urmărind o expunere semnificativă, prin gesturi și atitudini expresive, adaptate la o imagine personalizată;

- tehnica și stilul sunt atașate în primii ani postbelici, manierei realist-neoclasice cu redarea mimetică și modelajul neted finalizat, limitat la nuanțe coloristice rezervate, valorizate tonal. În perioada următoare, sporește diapazonul cromatic, susținut prin modelajul impulsiv „de studiu”, ce include unele ajustări generalizate, geometrizzate, cu intenții facturale ușor decorativizate;

- caracterul și tipologia figurativă este reflectată inițial (în anii 1945–1952) prin imaginea unor modele-tip clișeice, asociate personajului prezentat și genului tematic al scenei. În anii următori, caracterul și tipologia figurativă imprimă treptat calități individualizate ale personajului, valorate sub aspect personal, profesional și național. Chipul figurativ tinde spre un caracter dinamic, expresiv și uneori expansiv.

3) Mesajul semantic al imaginii figurative pronunță următoarele reflecții specifice:

- tema – atașată în primii ani postbelici conceptelor ideologice oficiale, prin subiectele istorico-revoluționare, de gen și portrete reprezentative. Ulterior (în anii 1952–1960), tema imprimă reflecția vieții cotidiene, prin scene muncitorești, de sărbătoare, evenimente glorioase ale neamului și compoziții monofigurative;

- interpretarea semantică este concentrată inițial la strategiile ideologice a subiectelor, urmărind înlesnirea ideii tematice, implicând subtil date conștientizate, trăite sau sesizate în mediul real. În anii următori (1952–1960), interpretarea semantică evoluează spre reflecții directe, bazate pe realitatea senzorială, recurgând la tratarea polivalentă a subiectelor prin implicarea viziunii subiective a artistului;

- profunzimea conținutului tinde inițial să reflecte trăirile emoționale profunde, deduse din realitatea senzorial-perceptivă și frământările mediului social, subliniind tendințele cultural-artistice ale comunității pătrunse de trăiri introspective. Ulterior (în anii 1952–1960), îmbină în subtextul subiectului percepția, sensibilitatea și imaginația artistului, care sonorizează ecoul universului spiritual și valorile culturale ale neamului, utilizând un limbaj lirico-poietic;

- sensibilitatea figurativă este pronunțată la început, prin trăirile psiho-emoționale, dramatice, patetice, lirico-romantice sau spiritual-meditative, reflectând ambianța mediului socio-cultural. În următoarea perioadă implică ușoare note de optimism, vioiciune, stoicism, încredere și afecțiune lirico-romantică de o reflecție introspectivă.

3. PICTURA FIGURATIVĂ ÎN DETERMINAREA CARACTERULUI NAȚIONAL

Cu începere din anul 1960, pictura figurativă moldovenească manifestă o schimbare pronunțată a modului de interpretare a realității. Imaginea figurativă menține legătura cu realitatea senzorială a lucrurilor doar la nivel conceptual, fără a respecta datele obiective ale imaginii din mediul real. Acestea sunt substituie prin diverse parafrazări plastice interesate de monumentalizare și decorativizare formală, care reproduc imaginea realității știute într-un chip artistic. În contextul dat, se includ fertil inspirațiile din arta populară cu sensibilitatea valențelor coloristice, ritmicitatea și arhaismul desenelor ornamentale. Aceste predilecții stilistice contribuie la formarea și direcționarea stilistică a picturii figurative de pe parcursul etapei anilor 1960–1980, interesată de promovarea chipului etnografic-național.

Pe parcursul etapei vizate, modul de interpretare plastică și semantică a picturii manifestă un șir de schimbări, care conturează trei faze temporale de dezvoltare. Prima fază se prezintă în cadrul anilor 1960–1966 prin tendințele de abordare austeră a formei apelând la decorativizare, monumentalizare, aplatizare și facturare ornamentală. A doua fază încadrează evoluția din anii 1966–1975, remarcată prin destinderea epico-baladică a motivelor figurative, modificând legăturile metrice, proporțiile și construcția reală a formelor. Cea de-a treia fază marchează evoluția din anii 1975–1980, interesată de soluții neo-expresioniste în tratarea formei, apelând la geometrizare, deformare, simplificare și esențializare plastică.

Implementările plastice a picturii moldovenești din anii '60 capătă trăsături stilistice similare cu pictura celorlalte republici sovietice, care sunt interesate într-o măsură mai mare sau mai mică aceleași procedee de monumentalizare, decorativizare și stilizare etno-folclorică a formei. Intenția progresivă se manifestă amplu în pictura rusă și a țărilor baltice în preajma anului 1960, aplicând „stilul auster”, conceput ca o reacție contra conceptului „narativ, retoric, pompos și fabulos al realismului socialist, promovat de Academia de Arte din URSS” [50, p. 24]. Mișcarea promovează ideea „de scoatere de pe imaginea artistică a pielii exterioare strălucitoare”, care împiedică sesizarea imaginii pure cu latura „poetică” și „epică” a formelor [213, p. 13]. Stilul respectiv este conceput și promovat inițial de un șir de artiști ruși ca V. Popkov, P. Nikonov, N. Andronov, A. Smolin, P. Smolin, T. Salahov, V. Ivanov, M. Savițhii, precum și letonienii E. Iltner, I. Zarinea ș.a., dornici de evadare și depășire a limitelor plastice anterioare, în favoarea redescoperirii imaginii cu caracterul real, reliefat liber, sugestiv și semnificativ [156, p. 14]; 216, p. 17]. Semnificația plastică devine un obiectiv oportun în

configurarea operei, despre care A. Losev scria: „Ce ar rămâne în imaginea realistă după excluderea din ea a oricărui principiu simbolic? – rămâne ceea ce noi putem numi copie naturalistă a obiectului..., această copie tot poate fi un adevăr, dar adevărul acesta este direct, fotografic” [214, p. 348]. În urma discuțiilor trepidante, artiștii tind să imprime impulsiv senzația afectivă și energetică a realității, reliefată expresiv prin pensulația „masivă, păstoasă, temperamentală a picturii, cu siluete energice și culorile dramatic regizate, purtătoare de o evidentă încărcătură psihologică”. Acestea creează o legătură sugestivă cu experiențele anterioare interbelice: „afișul politic al anilor ‘20–’30, energia constructivității picturale a „Valeților de caro”, intonațiile iconoclaste și filosofice din compozițiile transcendente ale lui K. Petrov-Vodkin” ș.a. [197, p. 8, 9]. Un proces similar se observă și în pictura națională a anilor ’60, readucând în domeniu intențiile stilistice din pictura modernă interbelică în scop de continuitate și dezvoltare modernă continuă.

3.1. SOLUȚII AUSTERE ÎN PICTURA FIGURATIVĂ MOLDOVENEASCĂ DIN ANII 1960–1966

În pictura figurativă din Moldova influențele „stilului auster” se resimt într-un mod specific, fără preluări stilistice exacte, însă asociate tendințelor creative comune, interesate de „monumentalism, decorativism și influențe tradițional-folclorice” [130, p. 36]. Conceptul stilistic al picturii naționale din prima jumătate a anilor ’60 este formulat prin câteva principii de abordare plastică și semantică, care se dezvoltă continuu în fiecare interval temporal al etapei anilor 1960–1980: 1) independența amplasării figurilor în spațiul plastic, depășirea cadrului real, neglijarea parametrilor metrici, limitarea planurilor și excluderea spațialității clarobscură. 2) transformarea plastică a datelor apriorice a figurii umane, parafrazând obiectivismul real al formelor, prin constructivitate geometrizată, modelaj aplatizat și decorativizat, în intenția de „comprimare la imagine – semn de o înaltă tensiune simbolică și semnificativă” [130, p. 6]. 3) mesajul imaginii figurative optează la exprimare și nu reprezentare a ideii subiectului, lărgind alura expresivă a motivului prin sugestii derivate din amintiri, memorii, sau fantezii ale subconștientului. 4) implementarea facturilor plastice cu caracter tipic artizanatului popular în imaginea figurativă, elaborându-i un chip unic, semnificativ-simbolic, propriu arhetipului figurativ național.

Intențiile plastice se pronunță mai întâi în tabloul „Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni” (1959–1960) (Fig. 2.10, p. 66) de V. Russu-Ciobanu, creat la finele anilor ’50, receptiv la schimbările cultural-artistice din acea perioadă. Acestea se reflectă mai expresiv în pictura figurativă din anul 1960 și, în mod deosebit, prin tabloului „Fetele din Ceadâr-Lunga”

(1960) (Fig. 3.1.p.71) de M. Greco, propusă pentru „Decada literaturii și artei” la Moscova. Caracterul modern extravagant al tabloului este în contradicție cu „propaganda artistică a poporului sovietic spre comunism”, interesat de „reîntoarcerea la metodele tradiționale” (realist-socialiste, academice) [8, p. 20]. Sub acest unghi de vedere, urmau anumite sugestii tematice oficiale: „Industria socialistă; Economia socialistă; Știință și cultură; Imaginea transformată a patriei noastre; Modul sovietic de viață și timpul liber al oamenilor muncii; Armata sovietică veghind pacea; Lupta pentru pace în toată lumea...” etc. [115, p. 30-45]. În pofida tuturor reacțiilor negative apărute inițial în adresa tabloului (Fig. 3.1, p. 71), valoarea sa majoră a fost recunoscută mai târziu, fiind calificată ca o realizare „concisă și sintetizată” a formei, „cu o valoare de manifest artistic” [156, p. 14]. Lucrarea prezintă o formulă inovativă, plasată „cel mai aproape de esențele reprezentării plastice a imaginilor derivate în cadrul creativității anilor 60” [129, p. 6]. Abordarea plastică nu mai susține coordonatele realității obiective, ci elaborează un sistem decorativ care „reduce realitatea la conștiință” sau la imaginația artistului [14, p. 10], reprezentând simbolic-metaforic esențe valorice ale caracterului național. Modelajul formei figurative este ajustat la „pete” mari de culori, ușor geometrizzate, aplatizate și decorativizate, incluse într-un joc ritmico-dinamic integrat cu toate formele din jur. Figurativul capătă prioritate în compoziție, demonstrând o puternică caracterizare națională prin reperele autentice ale portului, artizanatului și tradiției populare. Expresia expansivă, îndrăzneță și hotărâtă a figurilor produce percepții spiritual-afective, bazate nu pe trăiri, meditații și cugetări introspective, practicate în pictura anterioară, ci pe impulsuri emoționale cu o alură prospectivă. Sensibilitatea figurativă este pătrunsă de un spirit oniric, înălțător, un pic arhaic și naiv, care diminuează percepția real-existențială a motivului, prin intenția de exprimare a unui manifest sau concept despre viață.



Figura 3.1. Greco Mihai „Fetele din Ceadâr-Lunga”, 1960, u/p., 1930 × 1720 cm., MNAM.

Figura 3.2. Vieru Igor „Primăvara”, 1960, u/p., 1882 × 2770 cm., MNAM.

Interesul pentru caracterul național al formei, parvenit în pictură, modifică și parafrazează conținutul temelor propuse, adaptându-le la un context etno-folcloric. Această intenție se realizează și în tabloul „Masa mare” (1960) (Fig. A.2.29) de G. Sainciuc (expusă la „Decada literaturii și artei”), configurat după motivul sărbătorii populare. Imaginea figurativă, în acest caz, realizează o trecere interpretativă importantă, care „exprimă... concepția de viață, dar nu reprezintă momentul dat al evoluției vieții” [129, p. 6].

O formulă specifică reprezentativă a noului concept expresiv ne demonstrează imaginea figurativă a tabloului „Primăvara” (1960) (Fig.3.2, p. 71) de I. Vieru atât prin aspectul plastic, cât și prin conținutul semantic. Ideea subiectului este dispusă printr-o simbioză metaforico-simbolică, ce leagă valorile vieții prin imaginile „om-ului și pom-ului” [27, p. 30]. Această opțiune este sugerată inițial de artist în lucrarea „Dimineață” (1958-69) (Fig. A.2.26) prin aceleași sugestii semnificative ale omului și pomului, unde expresia figurativă este pătrunsă de introspecție, iar în lucrarea din 1960 (Fig.3.2, p. 71) figurativul tinde la o expresie prospectivă, încrezută, hotărâtă și sigură în viitorul bun al vieții. Imaginea figurilor din ultima lucrare propulsează dinamic mesajul semantic, fără implicarea emoțiilor psiho-emoționale sau a discursurilor interfigurative, utilizând doar manifestul expresiv al chipului, care îmbină convingător pozițiile, ținuta, gesturile, atitudinile, privirea, precum și multiplele asociații ale formelor, facturii etc. Astfel, figurativul comprimă cadrul real al cotidianului la o „imagine-semn” [129, p.6] cu valență simbolico-metaforică, asociindu-se principiilor din pictura rusă [247, p.165] și cea românească [38]. Expresia semnificativă a imaginii este tacticos promovată prin cadrul plastic, dimensiunea și unghiul jos al privirii, care schimbă total percepția expresivă a formelor, limitate naiv la „fâșia” întunecată a pământului. Dispunerea compozițională, aparent naivă, scade sau limitează vertiginos descrierea spațial-planimetrică, sporind, în schimb, deschiderea expresivă a imaginii figurative, văzută anume din acest unghi al privirii. Ca rezultat, figurile capătă astfel de calități ca măreție, grandoare, supremație, libertate, înălțare spirituală, luciditate a gândurilor etc., dar fără excese de eroism și patetic. Aceași expresie este susținută și prin modelajul plastic al formelor, care apelează la tratarea sculpturală generalizată și ușor aplatizată, în proeminența geometrizată a suprafețelor, configurând o construcție monumentală, care expune favorabil calitatea fizică cu energia și forța figurilor. Totodată, expresia ideatică a scenei figurative, se alimentează și din latura semnificativă a organizării și asocierilor simbolico-metaforice, incluse conștient în cadrul compozițional. Figurile își dezvăluie treptat reprezentarea, incluzând inițial privirea în cercetarea structurii bitumoase a brazdelor pământului, de factură și culoare profundă destul de impunătoare, sesizând prin aceasta seva, puterea și stabilitatea pământului. Ulterior privirea alunecă pe continuitatea tonurilor închise în sus, descoperind

legătura durabilă a formelor cu pământul și asociația sugestivă a omului cu pomul, ajungând apoi la esența conceptului ideatic, propus inițial în tablou. Pe lângă ideea, profund filosofică, promovată în cadrul vizual al tabloului cu modul său de dispunere naivă (văzută de jos), descrie și unghiul de vedere al unui prunc, iar acesta nu presupune doar o vedere limitată a cadrului, ci o privire „de bază” de la esența lucrurilor spre continuitate, creștere și evoluție. Ca urmare, cadrul plastic aduce printr-o privire copilărească cele mai semnificative lucruri, percepute prin: pământul ce ne crește, legătura fundamentală a omului cu roadele pământului, puterea și valoarea rădăcinilor omului și pomului, sprijinul și încrederea în predecesorii noștri, înaintarea prin tradiții, continuitatea vieții etc. Toate aceste intuiții, sesizări sau percepții favorizează înțelegerea conceptului asociativ al formelor, creând legături durabile ce integrează armonios caracterul general al ideii figurative în opțiunea de a aborda o dezbatere filosofică asupra vieții și existenței umane. Asumându-și responsabilități majore de exprimare plastico-semantică a ideii subiectului, figurativul depășește posibilitățile și mijloacele expresive anterioare, găsind soluții noi, avansate prin modul de expunere a mesajului: ușor distanțat, tandru, pragmatic, concis și concentrat. Figurile sunt rezervate în atitudini emoționale, aproape lipsite de trăiri lăuntrice, care lasă evidentă latura rațională, determinată și concentrată pe acțiune. Sensibilitatea afectiv-emoțională a figurativului devine mai rece și mai economică, retrăgându-și substanțial acțiunea asupra conținutului semantic, permițând, în schimb, expunerea viziunii cognitive sau pragmatice a spiritului uman, capabil de reflecții profunde asupra vieții.

Tendința progresivă a figurativului se completează în această perioadă (începutul deceniului VII), prin soluțiile neordinare din tabloul „Stăpânii oțelului” (1961) (Fig. A.2.30) de M. Grecu (expusă în cadrul expoziției „Septenarul în acțiune”). Caracterul extravagant se exprimă prin valențele „sălbatică” ale culorilor cu acțiunea majoră a contrastului cromatic asupra formei, urmată de expunerea supradimensională și prezentarea impozantă a figurilor în tablou. Gradientul major al intensității coloristice și formula plastică sporesc expresia temperamentală și tensiunea dramatică a figurilor. Acestea completează caracterul „eroic al omului contemporan”, într-un mod asociativ conceptelor „stilului auster” (evidente în operele: „Stăpânii pământului” (1960) de E. Iltner; „Eroii zilelor noastre” (1959) de P. Niconov, „Reparatorii” (1960) de T. Salahov, „Constructorii SES Fraternală” (1961) de V. Popcov, „Polarii” (1961) de A. și I. Smolny ș.a. [247]). Temperamentul și energetismul figurilor este sesizat în factura coloristică a fondalului, intensificat maximal prin notele „sălbatică” de roz, alb, galben... de o valență contrastantă față de însuși coloristica figurilor – în tonuri ponderale pământii: albastru, verde, negru și cafeniu. Caracterul dur, rezistent și expansiv al figurilor este redat semnificativ prin aplicarea robustă și impulsivă a petelor, „aruncate” pe alocuri cu cuțitul de paletă, lăsând să se

întrevadă asprimea și brutalitatea vervei profesionale a figurilor. În afara valorizării tipologico-caracteristice a figurilor, rezoluția coloristică rezolvă probleme de integrare plastică, moderând ponderabilitatea figurilor în fondal. Intensitatea cromatică a fondalului estompează și echilibrează masivitatea dimensională a figurilor din cadrul plastic, reușind, astfel, prin contrastul cromatic să diminueze aspectul greoi supradimensional al formelor și să integreze coloristic valențe aparent incompatibile.

Emanciparea expresivă a procedului factual-coloristic se întrevede și în tabloul „Plantarea pomilor” (1961) (Fig. A.2.31) de V. Russu-Ciobanu (expusă în cadrul expoziției „Septenarul în acțiune”), creând asociații facturale cu „vechea frescă egipteană” și arta naivă [50, p. 25]. Imaginea figurativă tinde în acest caz să promoveze activitatea muncii cotidiene la nivelul unui ritual cultural, sugerat prin atitudinea elegantă și grațioasă a figurilor ce reușesc să imprime scenei subtile note poetice ușor idealizate. Acestea pătrund fertil în imaginea picturii figurative ulterioare, permițând o expunere mai vastă a conceptului ideatic.

Expresia coloristică domină ambianța figurativă în compoziția „Producătorii de vin” (1961–1962?) (Fig. A.2.32) de G. Sainciuc, urmărind o interpretare a temei „progresului industrial” prin subtile note lirico-romantice, dispuse în contrast cu factura aspră industrializată a formelor.

Culoarea predispune afecțiunea figurativă și în tabloul „Zbor cocorii” (1961) (Fig. A.2.33) (expusă în cadrul expoziției „Septenarul în acțiune”), care pretinde la o stare onirică „zburătoare”, prin combinațiile coloristice, luminozitatea și modul de expunere compozițională a figurilor. Expresia coloristică completează semnificativ și imaginea portretului din această perioadă. De exemplu, „Portretul mamei” (1962) (Fig. A.2.34) de A. Zevin exprimă starea emoțională și particularitățile de caracter, apelând în acest scop la contrastul valoric dintre portret și fondal.

La o expresie lirico-poetică melodioasă aspiră formula plastic-coloristică a figurativului din tabloul „Dimineața pe Nistru” (1962) (Fig. A.2.35) de N. Bahcevan, creând o imagine semnificativă a tradițiilor etno-folclorice. Organizarea compozițională este limitată la o evoluție orizontală cu repetări ritmice, promovate contrastant pe fondalul spațial.

Interesată de implementări plastice moderne, pictura figurativă moldovenească de la mijlocul deceniului VII se arată receptivă la pictura Țărilor Baltice, preocupată de stilizare decorativă și interpretare „simbolică a imaginii” [216, p. 24]. Tendințele artistice se întrevăd cu greu în ambianța picturii moldovenești, criticată de autorități că „încă rămâne în urmă față de cerințele și obiectivele partidului, poporului și grandioaselor probleme expuse în noua programă a PC al Uniunii Sovietice”, cerându-i-se „implicarea activă a artiștilor în viața practică a

colhozurilor, construcțiilor, întreprinderilor... și încheierea contractelor individuale pentru realizarea serioasă a ideilor tematice politico-obștești” [10, p. 2, 5]. Pentru a evita contradicțiile față de pretențiile oficiale, artiștii plastici recurg la noi improvizații în interpretarea subiectelor propuse, interesate de procedee plastice moderne și sugestii semnificative. Acestea se observă în numeroase tablouri: „Portretul crescătorului de vite de T. Tolici” (1963) și „Portretul lui D. Fusu” (1963–1964) de V. Russu-Ciobanu, „Portretul lui M. Cara” (1964), „Zi de toamnă” (1964), „Scriitorul Ihil Șraiban” (1965), „Recruții” (1965) de M. Grecu, „Ciocârlia” (1966) de Z. Sinița, „Floarea soarelui” (1964) de V. Zazerscaia, „Doina” (1966) de I. Jumatii, „În satul natal” (1964) de I. Vieru, „Libertate” (1964-66?) de Vladislav Obuh, „Griji de primăvară” (1966) de N. Bahcevan ș.a.

O interpretare relevantă denotă compoziția monofigurativă, apelând la decorativism coloristic și stilizare plastică, asociată tipologiei caracteristice a figurii. În reprezentarea „Portretului crescătorului de vite T. Tolici” (1963–1964) (Fig. A.2.36) și „Portretului lui Dumitru Fusu” (1963–1964) (Fig. A.2.37), V. Russu-Ciobanu intenționează prin notele cromatice și formula plastică constructiv-geometrizată, proeminența caracterului „ascut” al personajului. Strategia constructivă a „Portretului lui Dumitru Fusu” surprinde poziția dinamică specifică temperamentului activ și energic al actorului prin jocul decorativ geometrizat „aproape până la grotesc” [50, p. 28], sporind „un contrast între tinereasca extorsiune colțuroasă și seriozitatea meditației a personalității creative” [231, p. 75].

În cadrul „Portretului lui M. Cara” (1964) (Fig. A.2.39) de M. Grecu, se operează cu datele plastico-coloristice ale artei populare, unde „acordurile de roșu, negru și albastru-verzui se asociază cu soluționările coloristice ale covorului moldovenesc” [231, p. 88], completând caracterul impulsiv al figurii.

La un temperament factual-coloristic avansat ajunge interpretarea portretului „Scriitorul Ihil Șraiban” (Fig. A.2.40) (M. Grecu), care recurge la o „jonglare” spontană sau hazardată a texturii grafice. Constructivitatea figurativă se diminuează în vâltoarea „nestăvilită” a temperamentului factual, fixând doar la un nivel intuitiv integritatea și voluminozitatea formei. Factura plastico-coloristică sporește maximal sensibilizarea caracterului, temperamentului și creativității personale a poetului. Delimitarea vizuală a formei de fondal este rezolvată prin contrastul gamelor coloristice din „împletitura” plastico-factuală, care păstrează dominația unei nuanțe expresive în determinarea suprafeței sau formei figurii. Ceva mai sobru se manifestă chipul portretistic al figurii, care dezvăluie o expresie meditativă, pătrunsă de multiple trăiri și emoții dramatice, sugerate prin calitatea grafică intens reliefată și stăvilită prin intervenția mâinii ce sprijină fruntea. Astfel, portretul devine forma „cea mai integru pictată”... „percepută ca un

mijloc organizator al structurii dinamice generale” [231, p. 88], care deține autoritar rolul central în compoziție și funcția de gestionare a profunzimii semantice.

Compoziția tematică cu reflecția muncii sociale ajunge la o expresie semnificativă prin tabloul „În satul natal” (1964) (Fig. A.2.38) de I. Vieru, care comprimă secvența cotidianului la o imagine tip sau o metaforă plastică a mediului social contemporan. Aceeași temă ne redă și compoziția „Zi de toamnă” (1964) (Fig. A.2.41) de M. Grecu – o analogie factual-coloristică asociată post-impresionismului.



Figura 3.3. Grecu Mihai, „**Recruții**”, 1965, u/p., 131 × 150 cm., MNAM

Figura 3.4. Obuh Vladislav, „**Libertate**”, Parte din triptic. 1964-66, u/p., 245 × 162 cm., MNAM.

Figura 3.5 Sinitza Zinovie, „**Ciocîrlia**”, 1966, u/p., 140 × 110 cm., MNAM.

Predilecțiile factual-coloristice moderne (post-impresioniste) și tendințele de decorativizare formală se asociază expresiv în compoziția figurativă „Recruții” (1964–1965) (Fig. 3.3. p. 76) de M. Grecu, care își propune să reflecte un cadru extrem de sensibil ambianței rustice tradiționale. Imaginea figurativă a lucrării creează o expresie metaforică a tradiției și folclorului național, oferind un spectacol plastic-coloristic inedit, o caracterizare „antologică a picturii moldovenești”... „percepută ca un simbol al neamului nostru” [156, p. 17]. Dinamismul organizării figurative este avantajat de valența decorativ-contrastantă a pământului cu pigmentul intens de roșu-carmin, ce sugerează unele valențe semnificativ-simbolice care „ne poartă cu gândul la roșeața toamnătică a strugurilor” [50, p. 202], la savoarea coloristică a artizanatului popular și energetismul datinilor folclorice. Dispusă într-o calitate coloristică pestriță de tonuri contrastante închis-deschise, imaginea figurativă se reliefează spectaculos, configurând mișcarea dinamică a structurii compoziționale, care „intensifică constructivitatea majoră a tabloului” [189, p. 186]. Aglomerația de figuri ghidează traseul vizual de la marginea de sus din dreapta, până în prim-plan, oprind brusc atenția vizuală la portretul bălai al femeii cu privirea îngândurată îndreptată spre spectator. Starea emoțională a chipului femeii suplimentează conținutul afectiv al întregii grupări figurative, sugerând referințe metaforice a spiritului tradițional-popular, fixând în

același timp un moment meditativ asupra condiției socio-culturale contemporane. Figura se distanțează semnificativ de întreaga grupare prin intensitatea și integritatea tonală, evocând o imagine simbolică a valorilor umane majore: a dorului, a dragostei și a familiei.

Tradițiile naționale sunt promovate și în imaginea figurativă a tabloului „Ciocârlia” (Figura 3.5. p. 76) de Z. Sinița (1919– ?), intenționând să comprime o imagine simbolică a sărbătorilor populare. Modelajul plastic al figurilor cedează constructivitatea fiziologică a formelor în favoarea unor configurații moi, ușor rotunjite, aranjate dinamic în spațiul plastic, pentru o asociere cât mai sinceră cu arta populară.

Motivul de sărbătoare este interpretat și în compoziția figurativă „Doina” (1966) (Fig. A.2.43) de I. Jumatii, dispusă compozițional „în friză”, asemeni tabloului „Dimineața pe Nistru” (Fig. A.2.35) de N. Bahcevan, în care procesul de stilizare avansează la o „simplificare schematică” a formelor. Prin aceeași intenție stilistică se manifestă și imaginea figurativă din tabloul „Floarea-soarelui” (Fig. A.2.44) de V. Zazerscaia, sporind aspectul decorativ-ornamental.

Decorativismul coloristic se combină cu modelajul „simplificat, schematic... al figurilor și chipurilor...” [43, p. 214] din tabloul „Griji de primăvară” (Fig. A.2.42) de N. Bahcevan, iar stilizarea formală a chipului folcloric național ajunge un model arhicunoscut în imaginea figurativă din tripticul „Libertate” (1964–1966?) (Fig. 3.4, p. 76) de V. Obuh (1928), apreciat în critica de artă a spațiului sovietic [206, p. 148].

Astfel, pictura figurativă din prima jumătate a deceniului șapte trece printr-un șir de schimbări de ordin plastic și semantic, care definesc o subetapă sau fază distinctă de dezvoltare în etapa anilor 1960–1980.

Subetapa în cauză se remarcă prin particularitățile de reprezentare a formei figurative care recurge la: structură compozițională, asamblată aspru prin intenții de monumentalizare și decorativizare; dramaturgie plastică expansivă scoate imaginea figurativă în prim-plan la dimensiuni mari, ponderale, asigurându-i o prezentare expresivă a particularităților fizice, energice, temperamentale; tehnică și stil insistente la decorativizare austeră prin modelaj sculptural, aplatizat și generalizat, intensificare a culorilor și facturare asociativă inspirată din artizanatul popular; caracter și tipologie figurativă, evidențiată prin particularități fizice active, dinamice și cele specific naționale.

Interpretarea semantică mesajul figurativ recurge la noi expresii prin tema muncii, sărbătorilor populare și tradițiilor naționale; interpretarea semantică reflectă polivalent realitatea vieții conștientizată, înțeleasă sau confirmată prin folclorul național; profunzimea conținutului promovează valorile etno-culturale ale neamului prin trăiri, percepții sau amintiri derivate, din

contextul subiectului; sensibilitatea figurativă expune pe larg calitățile moral-spirituale, energice și temperamentale ale contemporanului printr-o expunere prospectivă.

3.2. DESTINDEREA EPICĂ A IMAGINII FIGURATIVE DIN PICTURA MOLDOVENEASCĂ A ANILOR 1966–1975

Începând cu anul 1966, abordarea plastică a picturii figurative recurge la stilizare formală, activă în gestiunea expresiv-semnificativă a subiectului. Scenele figurative se concentrează pe ilustrarea unei reflecții meditative deseori filosofice concentrate asupra valorilor vieții, tradițiilor și realității sociale. Expunerea formei este intens calculată și adaptată la raporturi ritmice, bine echilibrate, asociate tempourilor cântecelor sau baladelor populare. În acest context, chipul figurativ caută deseori configurări naive sau iconografice, asociate unor tipologii baladice arhicunoscute, imprimând indicii specifice legați de tradițiile, folclorul și caracterul etnografic-național.

Tendențele creative ale picturii moldovenești se asociază celor din țările limitrofe, care optează pentru „noi limite ale percepției vieții..., și noi posibilități de redare a imaginii contemporane” [244, p. 25], pretinzând la „înnoirea... spectaculoasă..., a unor tendințe artistice, care dau epocii o culoare vie, antrenată...,” [38, p. 72]. Tendențele creative, au fost în același timp moderate și prin exigențele ideologice oficiale, care propun anumite teme, atașate evenimentelor și expozițiilor reprezentative ale vremii: „Cei 100 ani de la nașterea lui Lenin” și „25 ani de la Victorie” (inaugurată în 1965–1970 la Chișinău și în 1967 la Moscova, pregătirile cărora începuseră în 1963); „Cea de-a 50-a aniversare de la Revoluția din Octombrie”, 1967, și expoziția „La straja păcii” dedicată celor „50 de ani ai Puterii Sovietice” 1968 [10, p. 5]. Genericul expozițiilor marchează considerabil reprezentarea compozițiilor figurative, infiltrându-le un puternic caracter revoluționar sau „militar-eroic”. Acest caracter este conceput ca o categorie de gen ce încadrează câteva direcții tematice: „leninistă”, „militar-patriotică” și „epico-baladică”. Direcțiile tematice se manifestă prin caractere specifice, care diferă atât prin soluțiile plastice, cât și prin viziunea interpretativă a mesajului.

Compartimentele tematice „militar-patriotic” și „leninist”, predecesoare ale subiectului tradițional „istorico-revoluționar”, sunt considerate avantajoase prin reprezentarea „marilor eroi” ai timpului într-o formulă modernă. Imaginea figurativă neglijează principiile anterioare de reprezentare plastică, recurgând la structurări și deformări radicale, concentrate primordial pe crearea unei forme integre asociative motivului real al figurilor. Structura compozițională urmărește o configurare sculpturală, asamblată rigid din suprafețe geometrice concise, conectate în raporturi complementare de creare a unor mișcări dinamice sau contrapuneri centrate. Aceste

tendințe se remarcă spectaculos în subiectele „leniniste” din tablourile: „La V. I. Lenin” (1966), „Întâia primăvară” (1967), „V. I. Lenin la Gorki”(1969) de N. Bahcevan, „Conversație” (1969) de M. Burea ș.a. Studiul comparativ al tablourilor lui N. Bahcevan „Griji de primăvară” (Fig. A.2.42) și „La V. I. Lenin” (Fig. A.2.45), create în același an (1966), scoate în vizor diferențele majore ale noilor schimbări structural-compoziționale, plastice și facturale din imaginea figurativului. Prin modelare rigidă, deformare, ajustare și comprimare a formei până la un „bloc monolit” de piatră, imaginea figurativă din tabloul „Întâia primăvară” (Fig. A.2.46), N. Bahcevan, creează o expresie metaforică a forței, energiei și rezistenței fizice, descrisă festiv și solemn prin aspectul monumentalizat. Intențiile plastice sunt deseori asociate materialelor dure, în scopul sugerării calităților puternice, ferme și pline de forță ale figurilor, ca, de exemplu, imaginea aparent „împietrită” din tablourile „În memoria eroilor” (1968) (Fig. A.2.47), „Amintire” (1968) (Fig. A.2.48) de Ion Stepanov, „Familia” (1968) (Fig. A.2.49) de M. Burea, „Fiul și fratele” (1968) (Fig. A.2.50) de V. Obuh.

De la ideea militar-patriotică derivă și imaginea tabloului „Primele zile ale Puterii Sovietice” (1969) (Fig. A.2.51) de M. Grecu, printr-o formulare „degajată și sugestivă”, contradictorie cu „seriozitatea” ideii tematice [232, p. 25]. Conceptul plastic al imaginii figurative este realizat prin limitarea formei la configurări schematice, naive și nonconstructive, ce configurează aluziv siluetele oamenilor din scenografia evenimentului. Interpretarea plastică produce o imagine metaforică a naivității mediului social și atitudinii acestuia față de orânduirea politică de stat. Artistul omogenizează semnificativ figurile, grupându-le după valențe coloristice, care, pe de o parte, creează raporturi coloristice abstracte, sensibile la noile intenții de decorativizare și asamblare rigidă a cadrului plastic, pe de altă parte, sugestive la parafrizarea afecțiunii emoționale a poporului.

Din categoria genului „militar-eroic” derivă și direcția subiectelor „epico-baladice”, înscriind o evoluție foarte frumoasă, ce avansează treptat la o expresie „alegorico-simbolică” în promovarea calităților legendare ale neamului. În acest compartiment se înscriu reprezentativ lucrările V. Zazerscaia: „Răzbunătorii poporului” (1966) (Fig.A.2.52), „Patrula”(1966) (Fig. A.2.53) și „Baladă despre fiii Moldovei” (1967) (Fig. A.2.54). Procedul plastic al figurativului combină în sine intențiile de stilizare constructivă și modelaj asociativ cu estetica ornamentală a artizanatului popular. Din imaginea lucrării „Răzbunătorii poporului” (Fig.A.2.52) „începe să se precipite pozițiile artistice..., să se cristalizeze metoda de creație” și direcțiile stilistice ale creației artistei [69, p. 8]. În compozițiile „Patrula”(Fig. A.2.53), dedicată grănicerilor sovietici, și în „Baladă despre fiii Moldovei” (Fig. A.2.54) imaginea figurativă este dispusă pe un fondal ornamentat decorativ ca un „panou” sugestiv, care convertește iluzia imaginii peisajului rural,

împrumutat aparent din „arsenalul gravurii populare și iconografiei” vechi [69, p. 10]. Factura coloristică apelează la combinații rafinate de nuanțe calde pământii, variabile între roșu închis, bej diafane cu unele treceri spre nuanțe verzui sau galbene, dispuse într-o armonie decorativ ornamentală. Soluțiile plastice imprimă imaginii figurative profunde fuziuni cu tradiția și folclorul național, creând o imagine ilustrativă, complementară profunzimii semantice a subiectului.

Compartimentul subiectelor epico-baladice evoluează mult în pictura de la finele anilor '60, prin implicarea unor reflecții legate de valorile vieții, tradiția și caracterul național. Formula interpretativă avansează spre noi căutări plastice mai semnificative și reprezentative motivului tematic selectat, concentrând discursul semantic spre o narațiune baladică. În acest context, figurativul demarează spre o frumoasă dezvăluire a tipicului etnografic, ce ne delectează cu profunzimea valorilor moral-spirituale, cultura, tradiția, folclorul și obiceiurile lui, care, potrivit cercetătoarei E. Barbas, „sugerează ideea de coeziune și unitate în urmărirea unui deziderat comun...” [27, p. 32].

Pătruns de multiple convingeri asupra valorilor etnice, etice și estetice ale neamului, I. Vieru creează o expresie simbolico-alegorică prin imaginea figurativă din tripticurile „Fericirea lui Ion” (1967) și „Baladă despre pământ” (1969).

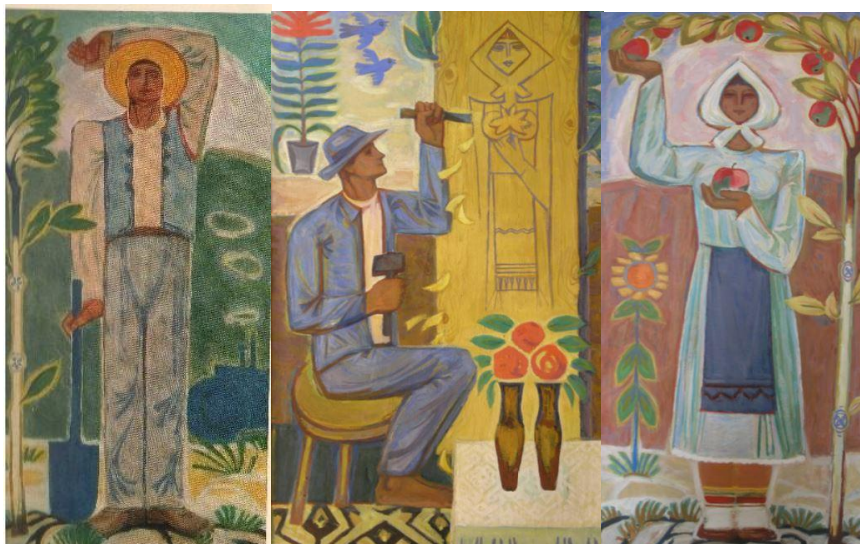


Figura 3.6. a,b,c. Vieru Igor „ Fericirea lui Ion”, 1967, u/p., 212 × 130; 212 × 130; 212 × 130 cm., MNAM.

În „Fericirea lui Ion” (1967) (Fig. 3.6,a,b,c, p 80), artistul concentrează interpretarea plastică pe dezvăluirea valorilor vieții și trăirilor moral-spirituale ale omului din contextul cotidianului. Mesajul figurativ tinde să prezinte scopul și rostul major al existenței umane pe pământ, argumentată prin diverse sugestii formale, care conduc spre ideea dualității, dragostei, creației, păcii și muncii, asociate semnificativ cu arta, folclorul, etnografia și tradiția populară.

Imaginea figurativă recurge la stilizări radicale, prin geometrizare, aplatizare și monumentalizare plastică, concentrând datele semnificativ-informative derivate la o asamblare metaforico-simbolică. Plastica figurativă este legată în cele trei pânze prin raporturi metrice, gesturi și mișcări congruente, bine echilibrate și perfect integrate în spațiul plastic. Prin imaginea sa din fiecare pânză, figurativul susține continuitatea narațiunii baladice, asociate literaturii populare cu evoluția specifică, care variază în ritmuri dinamice, scăderi și intensificări temperamental-energice, repetate coerent într-un discurs emoțional. Ideea principală a subiectului se citește în aranjamentele bazate pe analogie și simetrie: plasarea figurilor singulare în poziții verticale din pânzele marginale, pomii alăturați vertical, cele două păsări, două ulcioare cu flori și, în mod special, relația meșterului și figurii create... toate sporesc percepția perfecțiunii, armoniei și „fericirii”. Relația afectivă a meșterului și figurii meșterite pronunță o alegorie a „dorului” – sentiment (sindrom) des întâlnit în poezia, folclorul și muzica populară. Profunzimea lui este parafrazată prin semnificația feței de masă albă și ținuta sobră a meșterului, predispus la sinceritate, compasiune și devotament afectiv.

Sentimentul dualității, echilibrului și simetriei persistă și în compoziția „Balada despre pământ” (1969) (Fig. A.2.55.a,b,c), oferind aceleași expresii lirice, romantice și poetico-baladice referitoare la viața și tradiția populară. Însă în compoziția din mijloc se ajunge la o fuziune cu tema leninistă, care modifică alura semantică a tabloului. Părțile laterale ale tripticului exprimă în mod ilustrativ pasaje simbolice ale conceptelor tradițional-populare, unde figurile sunt implicate în acțiuni, gesturi sau atitudini semnificative, ce sporesc înlesnirea valențelor axiologice ale mesajului. Caligrafia plastică a figurativului tinde de această dată la o rotunjire ușor decorativizată a formelor printr-o viziune naiv-copilărească sau iconografică. Sensul acestora se „citește” prin semnele imaginii figurative, cum ar fi: ordonarea nivelară – semnificând succesiunea și evoluția generațiilor, apoi povara cu responsabilitățile vieții purtate de om, sugerate simbolic prin pomii din brațele figurilor (în pânza din dreapta) sau concentrarea circulară a formelor – în jurul pâinii din brațele femeii, producând o metaforă a familiei, maternității și vieții (în pânza din stânga).

Figurativul recurge la o exprimare profundă a trăirilor vieții printr-o îmbinare subtilă a ecourilor psiho-emoționale din subconștientul uman și simbolismul-filosofic al învățămintelor populare, amploarea cărora se deschide larg în conținutul semantic al tripticului „Istoria unei vieți” (1967) (Fig. 3.7.a,b,c. p. 82) de M. Grecu. Lucrarea ajunge la un înalt nivel creativ, apreciat și de specialiștii de la Moscova, fiind menționată în istoria picturii sovietice ca o „manifestare expresivă a existenței umane” [223, p. 367]. Grație profunzimii mesajului figurativ, în care „problemele filosofice, etice și estetice evoluează într-o integritate complexă” [206, p.

148], lucrarea devine un „fenomen” al valorilor naționale și un „succes” al „epocii”, hărăzit cândva de artist [156, p. 22]. Conținutul informațional al acestei compoziții oferă o delectare meditativă asupra vieții, cu multiple interferențe cognitive și afective ale omului, interpretate prin forme simbolico-metaforice. „Luând ca bază viziunea simbolică de reprezentare a lumii, utilizând pe deplin posibilitățile de expresie ale culorii, pictorul a creat un chip artistic neștiut până atunci de creativitatea plastică moldovenească” [129, p. 6]. Semnificația conceptuală a acestei compoziții în viziunea criticului C. Spînu „nu este numai un simbol al picturii naționale, dar și o chintesență a națiunii...” [123, p. 96], exprimată prin valorile socio-umane pe care le suscită în imaginea figurativă.



Figura 3.7. a, b, c. Greucă Mihai „Istoria unei vieți”, 1967, u/p., I-ma pânză Galeria „Tretiakov”, Moscova; II și III în MNAM

Privind integral compoziția „Istoria unei vieți” (Fig. 3.7.a,b,c, p. 82), rămânem surprinși de strategia organizatorică a structurii compoziționale, în care figurativul leagă narațiunea sau continuitatea gândului într-un mod bizar la prima vedere, dar concis și semnificativ la o privire mai aprofundată. În această istorie ne inițiază figura băiețașului ce ne transmite, prin chipul și înfățișarea sa, trăiri cutremurător de veridice, ușor recunoscute, care trezesc în subconștientul privitorului secvențe emotive asociate amintirilor proprii din viață. Trăirea emoțională a băiețașului este amplificată prin imaginea aparent grotescă a boilor, de dimensiuni masive și factori plastice extrem de rigide, care contrastează valoric cu inocența și vulnerabilitatea copilărească a băiețelului. Aceste percepții configurează ideea generală a primei pânze, intitulată alegoric „Copilăria” (Fig. 3.7.a, p. 82), deoarece fiorul afectiv-emoțional al copilăriei este dominat în cazul dat de frica față de necunoscut. Percepția fricii este semnificativă și expresivă prin figurația aspră a boilor, intens schematizați. Soluția plastică cu aceste animale domestice prezintă o structură decorativă inspirată din forme artizanale populare ce configurează două fațete sugestive (măști), care privite într-un alt context plastic nu ar produce tensiune dramatică.

Însă în combinație cu făptura firavă a băiețelului, adică mișcând repetat privirea de la o imaginea boilor la cea a copilului, se produce instantaneu acea emotivitate, condimentată cu un misticism incert, amplificat prin clarobscurul profund al fondalului, care face legături și cu unele intuiții spațial-temporale.

Narațiunea continuă în cea de-a doua pânză intitulată „Tractoristul” (Fig. 3.7.b, p. 82), în care se reduce intensitatea dramatismului emoțional, făcând loc unei expresii melancolice. Ideea ne este sugerată de bătrâneii aproape desfigurați de vârstă, ce privesc neputincioși peste gardul exagerat de înalt, greoi și întunecat, la zarea depărtată descrisă prin lumină, transparență și ușurință cromatică. Calitatea plastică a „gardului” interpretează metaforic trăirile bătrânilor, limitate de „neputințe” sau impedimente greu de depășit, iar istoria băiețelului (grație vârstei) continuă sugestiv în spațiul luminos din depărtare, în tractorul din câmp, unde calitățile senzoriale ale datelor spațiale îi descriu starea, trăirile și cutezanțele sale. Apoi imaginea sa revine în cea de-a treia pânză intitulată „Familia” (Fig. 3.7.c, p. 82), într-o ambianță fericită, împlinită și veselă, suplinită prin imaginea familiei perfecte. Această stare de pace este descrisă prin semnele distinctive ale armoniei sufletești (întâlnite de altfel și în tripticurile lui I. Vieru): dualitatea figurativă, echilibrul petelor coloristice, simetria formelor, prezența nivelară a „generațiilor”, ca un simbol al continuității; și pomul cu flori fixat pe centrul imaginii – în semn de unitate, prosperitate și roadă.

Nu poate fi îndoială de proveniența calităților tipologice ale figurativului, pe care artistul le sustrage cu o deosebită savoare din „arta populară”, unde „există puritatea, naivitatea, inocența și naturalețea stărilor sufletești”, mărturisindu-ne în memoriile sale: „am învățat de la meșterii populari simplitatea și concizia compoziției, meșteșugul desenului „incorect”, asimetric, firesc, ce ne înduioșează, ne răscolește și ne dezvăluie frumusețea spirituală a artiștilor din popor...” [156, p. 22].

Cercetând modalitățile interpretative ale subiectelor „epico-baladice”, ne convingem de variația majoră și complexitatea acestora. O contribuție importantă, în acest sens, ne descrie pictura figurativă din creația V. Zazerscaia, care descoperă prin „exoticul etnografic” „principiile artistice ale creației populare... tributare unei viziuni epice liniare”, precipitate la baza conceptului ei plastic. [69, p. 7]. Prin aceste cunoștințe acumulate, artista aduce imaginilor figurative o expresie „de basm”, care se întrevede în tablourile: „Tinerii” (1966); „Tinerețe” sau „Prietenele” (1967) și „Anișoara” (1967). Stilizarea figurativă evoluează în compozițiile „Tinerețe” sau „Prietenele” (Fig. A.2.57.) și „Anișoara” (Fig. A.2.58.) prin cultura liniilor lungi, caligrafiate plastic în intenția de închegare stilistică a formei, sporind „percepția estetică” a tipicului etnografic [246, p. 120]. Configurarea laconică, simplă și naivă a figurilor subliniază

intenția de creare a unui ansamblu decorativ-ornamental, gestionat printr-un joc factual-coloristic, combinat aspru și artificial.

În formula plastico-coloristică a tabloului „Tinerii” (Fig. A.2.56) găsim o asociere imediată cu expresivitatea și neconvenționalismul picturii lui Van Gogh prin pensulațiile reliefate, pasta consistentă a culorii și formele ușor schematizate, conectate la dinamica plasticității facturale. Potrivit criticii de artă sovietică, conceptul plastic al artistei se alimentează din spiritul „poetic al motivelor sărbătorești”, specifice anilor ’60, în care se întrevăd proveniențe din „tradițiile anilor ’30... și evoluția experiențelor postbelice” cu mijloacele plastice austere [246, p. 118]. Însă în cazul dat, motivul sărbătorec rămâne doar o imagine „derivată” a evenimentului, interesul plastic avansând spre combinații și suprapuneri artificiale de forme, în scopul creării unui ansamblu decorativ cu elemente specifice a caracterului, tradițiilor și obiceiurilor populare [129, p. 6]. Așezarea statică și imobilă a figurilor din prim-plan, oprește orice intenție dinamică proprie evenimentului tradițional pentru o focusare semnificativă a momentului, asemeni fotografiei, printr-o imagine portretistică a tinerilor, descentrată în partea de jos a pânzei, lăsând scena figurativă din spatele lor, la o funcție de „fondal” informațional al motivului.

Caracterul tipologic al figurativului este interpretat specific și prin viziunea creativă a V. Russu-Ciobanu, apelând la reformulări schematice, naive sau fantastice, favorizate de factura coloristică, uneori asociată tehnicii uscățive a frescei, alteori modelajului suprarealist sau fotografic. Prin ușoare fuziuni stilistice cu fresca egipteană se manifestă compoziția „Tinerete” (1967) (Fig. A.2.59.), în care prezentarea iluzionist-fantastică a figurilor, descrie senzația naivă a unei lumi „de basm”.

Interpretarea „naivă” permite procedului plastic o detașare de la normele estetice tradiționale și o parafrazăre neordinară a lumii interioare a figurilor. Aceste predilecții sunt preluate și în interpretarea portretului „Emil Loteanu” (1967) (Fig. A.2.60.). Abordarea plastică „pornește de la un concept fauvist” al culorilor [50, p. 32], care progresează spre o stilizare șarjată, aluzivă la tipologia caracteristică a figurii. Artista recurge la o sesizare aluzivă a spațialității prin structura ritmico-dinamică a geometriei pardoselii, care creează un efect optic al organizării, poziționării și mișcării „ciudate” a figurii, aranjată într-un racursiu complex, extins pe toată dimensiunea tabloului. Caracterul estetic al figurativului tinde la o expresivitate expansivă, ușor irascibilă, subliniată expresiv și prin caracterul vestimentar (costumul roșu „incendiar”), care pretinde la o interpretare metaforică a universului creativ și spiritual al personajului, dominat de dramatism, energetism și vivacitate temperamentală. Ca figură remarcabilă a lumii teatrale și cinematografice, Emil Loteanu este reprezentat sugestiv prin chipul enigmatic al „măștii” de circar, care parafrazează conceptul popular că: „doar bufonilor,

măscăricilor și nebunilor le este dat de la Dumnezeu și de la împărat posibilitatea de a spune Adevărul” [50, p. 32].

Domeniul portretului din perioada anilor 1966–1970 aspiră la depășirea „scopurilor portretistice propriu-zise” spre „tipizarea imaginii prin compoziții unifigurative” reprezentative [231, p. 102].

O interpretare specifică a trăsăturilor personalizate ne propune creația lui G. Sainciuc, în „Portretul pictorului Igor Vieru” (1967) (Fig. A.2.61.) și „Savantul Anton Ablov” (1967) (Fig. A.2.62.), stilizând decorativ formele spre o caracterizare exactă a felului lor de „a fi”.

În creația lui I. Vieru, portretul are o interpretare diferită, axată pe stilizări plastico-liniare și factual-coloristice, preocupate de valențe simbolice. În „Portretul lui Grigore Vieru” (1968) (Fig. A.2.63.) surprinde ținuta, poziția și starea afectiv-creativă reprezentativă atât a creației, cât și a personajului, subliniată prin calități și semne simbolice. Imaginea chipului, cu fața-i mică, uscățivă, tonul accentuat al ochilor și privirea fermă, pronunțată limpezimea cuvintelor, laconismul și profunzimea vorbelor sale; cămașa-i albă în linii verticale drepte accentuează demnitatea, curățenia și integritatea poetului, iar datele decorativ-ornamentale ale fondalului parafrazează metaforic valorile cultural-artistice ale operei sale, inspirată de creația populară.

La o stilizare plastică radicală ajunge imaginea figurativă din tabloul „Barbu Lăutaru” (1970) (Fig. A.2.64.) de I. Vieru, adaptată la o „construcție muzicală” [27, p. 27], asociativă pomului prin structura de verticale, încadrate într-un trapez cu baza îngustă jos și cea lată sus.

Formulările plastice și semantice avansează la o congruență simbolică în lucrarea „Mărgăritare” (1967) (Fig. A.2.65) de A. Zevin, care „renaște poeticul basmelor bătrânești” [246, p. 123]. Imaginea figurativă sumează în sine combinații semnificative, deduse din iconografia religioasă, fresca medievală veche, etnografia chipului național și modelajul naiv-primitivist. Aranjamentul și ambianța figurii denotă o parafrază semnificativă a culturii, artei și tradițiilor naționale, exprimând discret latura moral-spirituală a neamului.

În preajma anului 1970, imaginea figurativă a picturii moldovenești include unele combinații experimentale, a diverselor soluții plastice, utilizate în ultimii ani. În cadrul acestor intenții, se înscrie formularea hiperrealistă a figurativului din tabloul „V. I. Lenin și N. K. Krupskaja” (1969–1970) (Fig. A.2.66) de V. Russu-Ciobanu, care îmbină arta fotografică cu parafrizarea critică a subiectului „leninist” optând la sugestii iluzioniste, primitiv-mimetice de o factură „glaciară” și „aseptică” [50, p. 34].

Soluțiile plastice avansează la o caracterizare semnificativă a chipului figurativ în compoziția „Ospitalitate”(1967) (Fig. 3.8. p. 86) de M. Grecu, ajustat la o sintaxă decorativă, pătrunsă de valențele stilistice ale artei populare. Plastica formală, culorile și textura factuală

reies dintr-o asociere profundă cu artizanatul popular, care predispune aranjamentul figurativ la o percepție decorativ-ilustrativă. Structurarea plastică a scenei devine extrem de simplă, naivă și în același timp schematică, configurând o expresie metaforică a gazdei primitoare cu calități extrem de blajine, binevoitoare și credibile, schițate naiv și ușor umoristic pe chipul portretistic al personajelor.



Figura 3.8. Greucă Mihai, „Ospitalitate”, 1967, u/p., 200 × 200 cm., MNAM.

Figura 3.9. Zevin Ada, „Gaudeamus”, 1968, u/p., 150 × 66 cm., MNAM.

Figura 3.10. Vieru Igor, „Amândoi”, 1968, u/p., 160 × 110cm., MNAM.

O abordare experimentală, specifică acestui sfârșit de deceniu, prezintă strategia plastică a imaginii figurative din compoziția „Gaudeamus” (1968) (Fig. 3.9, p. 86) de V. Zazerscaia. Lucrarea sumează în sine rezultatul stilizărilor de tip etnografic, decorativismului ornamental și schematismului plastico-structural, implementate anterior de artistă, surprinse acum într-o transbordare spre aria noilor viziuni de decorativizare și internaționalizare a imaginii plastice. Imaginea figurativă depășește interesul de caracterizare etnografică, în favoarea unor interpretări alegorice a stării spirituale. Interesul plastic se concentrează de această dată la întruchiparea spiritului evlavios al gaudeamusului – „imnului bisericesc de bucurie al elevilor și studenților”, printr-o viziune internaționalizată [85, p. 187]. În acest scop, forma plastică a figurativului apelează la principii nonconstructive prin configurații schematice, cu desen imprecis diminuat în factura activă a petelor coloristice, care păstrează sensibilitatea plastică a figurilor doar la un nivel sugestiv, nepersonalizat. Intenția expresivă se pronunță și prin structura compozițională a formelor, asociate într-o configurație ritmică integră. Modelajul formelor figurative este lucrat cu o delicatețe fenomenală rezultată din asocierile și combinațiile cromatice somptuoase, vibrante în arabescuri mărunte, inspirate din modernismul „Artei 1900”. În cadrul acestora, proeminența volumul plastic al formei, deși este neglijat prin conceptul decorativ, este exprimat sensibil, prin textura vibrantă a culorilor, care îmbină în sine date senzoriale ale figurilor. Acestea se arată prin

linia difuză, dizolvată în textura plastico-coloristică a „aurei” din jurul feților și profunzimea misterioasă a tonului întunecat din fondal, care incită caracterul magic al spectacolului, oferind grupului figurativ un chip simbolic. Valența simbolică se pronunță și prin cadrajul portretelor și pomului, în forma geometrică a triunghiului, din partea de sus a pânzei, subliniind, astfel, și ideea religioasă a conținutului. De la forma simbolică centrală a triunghiului, se articulează în partea de jos restul imaginii figurative, dispusă concis prin „fășii” verticale, ușor alungite, suscitând ideea de „înălțime” și grandoare spirituală. Schimbările implementate în acest tablou, enunță nu doar viziunile proprii ale artistei, ci și caracterul tranzitiv al intereselor plastice și semantice din pictura națională de la finele deceniului șase.

În ambianța noilor tendințe creative, se remarcă deosebit imaginea figurativă a compoziției „Amândoi” (1968) (Fig. 3.10, p. 86) de I. Vieru, referitoare la ideea dragostei, fericirii și a armoniei. Procedeul plastic este ajustat și simplificat la subtile reliefări semnificative, perfect compatibile: pământul și pomul, bărbatul și femeia, procesate stilistic prin generalizări radicale. Procedeul plastic scoate în evidență două „pete” deschise, contrastante pe fondalul întunecat al pământului, alăturate pe verticală. Aceste „petele” tind să comprime semnificativ armonia sau dragostea între „cer” și „pământ”, adică spirituală și materială, ca o dualitate supremă în care se încadrează figurile umane așezate pe cercul de jos, dar conectate plastic și semnificativ cu cercul de sus. Plasarea intermediară a figurilor între cele două „pete” subliniază legătura moral-spirituală a omului cu cerul și pământul prin ideea de „viață”, iar alăturarea figurilor pe orizontală încheagă și armonizează analogic ideea dualității universale. Procedura plastică adaptează intenționat vederea în racursiu a celor două figuri, pentru o configurare mai compactă și concisă a unei imagini idilice. Rezolvarea plastică recurge la o formulă extrem de delicată și tandră a unor sugestii metaforice.

Începând cu anul 1970, formula plastică a figurativului adaugă noi tendințe structural-constructive, interesate de superficializare decorativă și combinații experimentale. Soluțiile plastice urmăresc direcționarea mesajului semantic spre reflecția constatativă a realității contemporane, a condițiilor și conștiinței socio-culturale. Noile tendințe sunt în continuare asociate celor din pictura țărilor limitrofe, interesate de „preluarea avangardelor” europene [38, p. 96] sau de substituirea treptată a „adevărului artistic” prin „convenționalism” [115, p. 105].

Impulsul creativ este moderat tradițional, după strategiile oficiale, care „intensifică ideologizarea... creației artistice” [27, p. 34], insistând la aprofundarea manierei realist-socialiste și „educarea maselor în spiritul convingerii și conștiinței comuniste” [246, p. 5]. În consecință, se prefigurează și genericul expozițiilor unionale din acea perioadă: „100 de ani de la nașterea Marelui Lenin” și „25 ani de la Marea Victorie” (1970), „50 ani de la înființarea URSS” (1972)

și „30 de ani de la Victoria asupra fascismului” (1975). În aceeași cheie, se manifestau și expozițiile republicane: „Pământul și oamenii” din (1971–1972); „În cinstea Congresului al XIII-lea al PCM și al XXIV-lea al PCUS” și „URSS – Patria noastră” – în cinstea a 50 de ani de la formarea URSS (1972); Cea de-a „30-a aniversare de la eliberarea Moldovei Sovietice de sub cîmpirele fasciștilor germani” (1973); „La straja Patriei”, în cinstea a „55 ani ai Forțelor Armate a Uniunii Sovietice” (1973); „A 3-a expoziție republicană pentru tineret”, Expoziția tematică „Cultura fizică și sportul în arta plastică” (1973); „Mereu de veghe”, „Slavă muncii”, expoziția jubiliară „30 ani de la Marea Biruință” (1975) ș.a.

Lucrările prezentate în expoziții se concentrează pe anumite teme: „Progresul industriei și economiei socialiste”, „Știință și cultură”, „Imaginea transformată a patriei noastre”, „Modul sovietic de viață și timpul liber al oamenilor muncii”, „Cultura fizică și sportul în arta plastică”, „Armata sovietică veghind pacea”, „Lupta pentru pace în toată lumea” etc. [115, p. 30-45], ce urmăresc o congruență unică de reprezentare a picturii în toate republicile sovietice. În cadrul acestora, pictura figurativă moldovenească menține consecvența evoluției moderne, găsind unele compromisuri în interpretarea subiectelor propuse. Unul dintre acestea prevede adaptarea ușoară a temelor la categoriile de reprezentare „militar-patriotică” și „epico-baladică”, practicate anterior (1966–1970), altul – destinderea reflecției „cotidianului” prin „dezvăluirea unor valori de esență spirituală” [27, p. 34], „în obiectivul cărora intră și viața particulară a individului” cu „anturajul nemijlocit al omului” [50, p. 35].

În cadrul expozițiilor se întrevăd intențiile de asociere cu tendințele artistice universale asimilate din arta țărilor sovietice, pronunțate în pictura figurativă moldovenească. Prin aceste intenții, în pictura națională se conturează două direcții de abordare plastică: una – interesată de constructivism geometrizat, constituit într-o formă arhitectonică integră, prin modelări aspre, rigide intens monumentalizate; și alta – preocupată de modelarea nonconstructivă, moale, grațioasă, uneori impulsivă și spontană, prin facturi tehnice idealizate sau sporadice, aducând un caracter „excepțional” cadrului figurativ. Implementările plastice noi îmbogățesc arealul plastic și semantic al operelor prin conotații profund semnificative.

La categoria lucrărilor interesate de constituirea „arhitectonică” a formei, formula plastică adaptează particularitățile fiziologice, temperamentale sau caracteristice ale figurilor la unele asocieri cu textura materialelor dure, cum ar fi piatra, metalul sau argila. Astfel, în tabloul „Jurământ la altitudinea Lomachin” (1970) (Fig. A.2.67) de N. Bahcevan, constructivitatea arhitectonică, încheagă reprezentarea figurativă într-o structură plastică monolită asemeni unui bloc de piatră, cioplit aspru, atribuindu-i solemnitate, somptuozitate și eroism festiv. Un chip metalizat exprimă și figurativul din tabloul „Răscoala de la Tatarbunar” (1972) (Fig. A.2.68) de

I. Stepanov (1935), suscitând o expresie dramatică, sobră și energico-dinamică figurilor. La o textură decorativă ușor adaptată calităților ceramicii tradiționale recurge formula plastică a figurativului din lucrarea „Printre consăteni” (1970) (Fig. A.2.69) de S. Cuciuc (1940), asociind armonios formula arhitectonică cu imaginea bucolico-etnografică a motivului. Printr-o asociere cu gravura în piatră, se manifestă imaginea figurativă din tabloul „Viață” (1970) (Fig. A.2.70) de V. Obuh, articulând în desenul geometrizat concis și simetric chipurile portretistice. Iar în lucrarea „Vară” (1971) (Fig. A.2.71.) de N. Bahcevan, forma figurativă se asociază cu imaginea sculpturală a pietrei sau a marmorei modelată fin.

Ajustarea structural-arhitectonică a formei, aduce figurativului un caracter sever, bine determinat, care creează asociații sugestive cu spiritul „rațional” al societății contemporane. Caracterul sobru, reținut și pătruns de grijile vieții cotidiene, se profilează semnificativ prin imaginea figurativă a tabloului „Schimbul de noapte”(1971) (Fig. A.2.72.) de I. Vieru, limitată intenționat la gesturi și configurații, extrem de simple, ce lasă perceptibil universul rațional al omului cu profunzimea gândurilor concentrate pe viața cotidiană. Intenții similare manifestă și imaginea figurativă a tabloului „Recolta” (1972) (Fig. A. 2.73) de I. Vieru, limitată la o schemă geometrizată și aplatizată, ordonată în raporturi decorativ-ornamentale, ce descriu latura pragmatică a mediului social.

Aceleași demers al gândirii raționale este sonorizat și în imaginea figurativă din tabloul „Pe glia eliberată” (1972) (Fig. A.2.74.) de I. Stepanov. Formula plastică recurge la combinații experimentale de facturi și texturi inspirate din mediul natural, consolidate într-o structură „arhitectonică” monumentalizată, astfel, încât să sugereze prin robustețea formelor seriozitatea gândului rațional.

La o ajustare aspră, geometrizată și intens decorativizată a formelor, recurge imaginea figurativă a tabloului „De la muncă” (1972) (Fig. A.2.75.) de Damian Iancu (1932), care transformă secvența reală la o configurare schematică – dedusă din raporturi de pete și culori aranjate ritmico-dinamic. Abordarea plastică reproduce, doar la nivel sugestiv, percepția senzorială a motivului real cu sensibilitatea lirico-romantică și rațională, specifică cotidianului contemporan. Acestea sunt imprimate plastic prin simfonia grafismului liniar, combinațiile analogice de forme, contrastul de dimensiuni și culori, ordonarea ritmică și robustețea pozițiilor figurative. Interesul experimentului plastic se axează prioritar pe căutarea modalităților noi de interpretare a motivului figurativ, asociat noilor viziuni ale comunității contemporane. Combinația neordinară și dramaturgia ușor teatralizată a formelor sporesc sesizarea unor expresii tandre și rafinate, pătrunse de ușoare note lirico-romantice, care enunță implicarea unor expresii „excepționale”.

În aria lucrărilor interesate de calitatea „excepțională” a formei, se încadrează perfect tablourile din creația V. Russu-Ciobanu, care aspiră, prin modelajul suprarealist și plastica liniară idealizată, la un caracter mistico-fantastic. Imaginea figurativă din lucrarea „Copiii și sportul” (1971) (Fig.A.2.76), realizată după ideea tematică „Cultura fizică și sportul în arta plastică”, recurge la o caligrafie exagerat de sinuoasă, ce imită hiperrealist datele obiective [48, p. 35]. În creația artistei, neoobiectivismul este subtil combinat cu fantasticul, astfel încât să aducă motivului real, calități excepționale, ce parafrazează realitatea printr-o replică de „basm” sau „fabulă”.

În cadrul altor lucrări, expresia „excepțională” a figurativului manifestă intenții de „aprofundare a conținutului imaginaro-constitativ” și „internaționalizarea acestuia” [231, p. 107] cu amestecuri de facturi și texturi asociative, ce substituie imaginea adecvată a realității prin sugestii simbolice sau metaforice. Această strategie capătă un caracter experimental în imaginea figurativă din tabloul „Sportivii sovietici în Italia” (1971) (Fig. A.2.77.) de M. Grecu, înlocuind descrierea adecvată a realității spațiale prin facturi și forme sugestive. În acest caz, „forma obiectului poate fi pe alocuri evidențiată volumetric, iar pe alocuri poate să dispară completamente” [129, p. 6] în favoarea creării unor sugestii semnificative ce completează ideea subiectului. Artistul dispune scena figurilor printr-o reflecție imaginară, parafrazând prin chipurile plastice dispuse în tablou o simbioză între contemporaneitate și valorile culturii antice, implicând, totodată, reflecții filosofice asupra artelor, modelelor clasice ale frumuseții corporale și chipul sportivilor contemporani. Conceptul ideatic este expresiv prin abordarea plastică, care alătură facturile exhaustive ale spațialității și sculptura clasică a figurii lui David la cele naiv schematizate ale grupului figurativ din prim-plan. Organizate structurat într-un ritm de forme verticale, figurile atleților se izolează sau detașează de la ambianța spațială, rămânând doar un pretext formal care antrenează conceptul ideatic.

O tratare „excepțională” se observă și în cadrul subiectelor sărbătorești, interesate de sporirea expresiei de veselie, bucurie și dans popular, prin soluții plastice răzlețe, jucăușe și ușor idealizate. Această idee se configurează în compozițiile: „Sărbătoare” (1973) (Fig. A.2.78) de F. Hămuraru (1932–2006), „Oamenii satului” (1974) (Fig. A.2.79) și „Noul sat moldovenesc” (1974) (Fig. A.2.80) de S. Cuciuc, alăturând „poetismul motivelor de sărbătoare”, direcționat spre un caracter etnografico-bucolic [246, p. 109].

Constituirea imaginară și insuflarea poetică a motivului figurativ persistă și în cadrul portretului sau compoziției unifigurative, dispusă prin diferite moduri de realizare plastică. Acestea sunt gestionate de imaginația, percepția și sensibilitatea proprie a artistului față de personajul reprezentat. Astfel, în portretul „Mariei Bieșu” (1971) (Fig. A.2.81) de V. Zazerscaia,

se creează o simbioză plastică dintre imaginea scenică a artistei (remarcată în rolul „Cio-Cio-San”) și cultura japoneză prin soluții decorative exprimate „excepțional”. Formula plastică lasă „într-o tratare cam unilaterală universul artistico-psihologic” [169, p. 15] al figurii, sugerând o „reținere” a calităților personal-afective [231, p. 108] în favoarea sublinierii profilului scenic, recognoscibil publicului larg.

O imagine reprezentativă a creației și creatorului exprimă portretul „Compozitorul Eugen Doga” (1972) (Fig. A.2.82) de Gheorghe Jancov (1921-1984) cu improvizările iluzionist-fantastice „derivate” din „lumea semnificativă” a artistului [129, p. 6], care năzuiesc să suscite plasticități „excepționale”. Acestea sunt sonorizate prin acordurile coloristice de nuanțe diafane de alb, bej, galben, albastru transparente, pătrunse de luminozitate și ușurință, precum și prin spațialitatea imensă cu jocul liniilor lungi asociative dispuse ritmic în evoluția mișcării vizuale a ansamblului compozițional abstract. Anume ele ce completează imaginea reprezentativă a vieții și viziunii artistice a compozitorului.

„Strategiile de dezvoltare a artei sovietice” din 1973 [12, p. 116] cu sugestiile tematice: „proslăvirea orânduirii comuniste”, „înflorirea societății sovietice”, rolul și importanța „realizării grandioasei programe prezentate la Congresul al XXIV-lea al PCUS” ș.a. [15, p 29] modelează specific evoluția picturii figurative din RSS Moldovenească. Acestea dezvoltă o sensibilitate polivalentă în cadrul subiectelor propuse, prezentând inițial un cadrul real (știut) obișnuit în ambianța cotidiană, dar implicând și unele date semnificative, care conduc diferit dezvăluirea conținutului semantic.

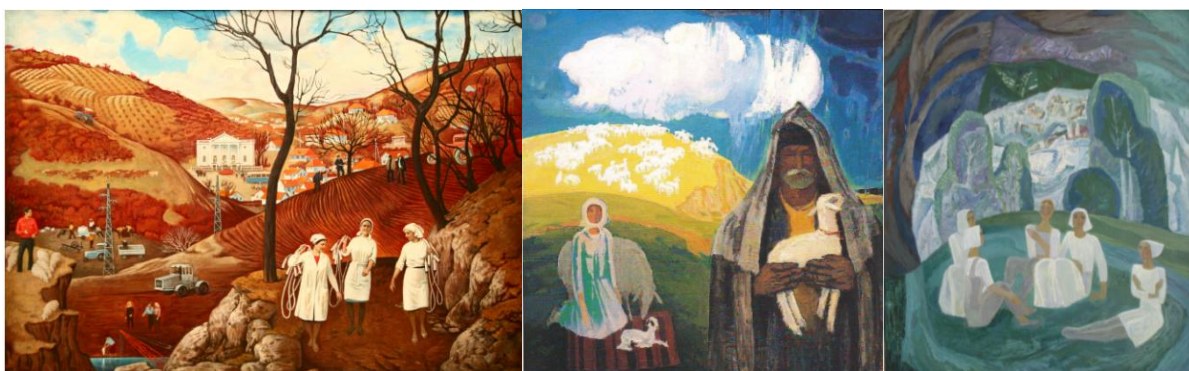


Figura 3.11. Rusu-Ciobanu Valentina, „Gliu și oameni”, 1975, u/p., 130 × 185 cm., MNAM.

Figura 3.12. Vieru Igor, „Griji de primăvară”, 1975, u/p., colecție privată.

Figura 3.13. Zazerskaia Vilhelmina, „Echipa de fete komsomoliste”, 1974, u/p., 180 × 140 cm., MNAM.

Această modalitate interpretativă dezvăluie ideea subiectului din tabloul „Gliu și oameni” (1975) (Fig. 3.11. p. 91) de V. Russu-Ciobanu. Gestionată printr-o abordare plastică „excepțională”, imaginea figurativă prezintă, la prima vedere, perfecțiunea ideii tematice

„progresului muncii socialiste”. Însă, indiciile, excesiv idealizate, cum ar fi perfecțiunea organizatorică, mișcărilor și gesturile idealizate, ordinea exagerată din cadrul plastic și prezentarea ilustrativă a formelor trădează o expresie oniric-fantastică, plină de misticism și ambiguitate. Imaginile figurative capătă calități alegorice „conectate” la replici teatralizate în interpretarea parodică a exigențelor față de clasa muncitoare și progresul social.

De la tema muncii pornește și imaginea figurativă a tabloului „Griji de primăvară” (1975) (Fig. 3.12, p. 91) de I. Vieru, dar care recurge la reflecția unor sugestii profund axiologice. Tratată prin intenții de combinare a construcției arhitectonice și valorizării excepționale a formei, imaginea figurativă trece prin simplificare, reformulare și recompunere plastică, în scopul unei reprezentări simbolice a motivului bucolico-pastoral. Succintele configurări umane, imprimate în tablou, își asumă toată responsabilitatea gestiunii semantice în imaginea plastică, aducând un mesaj profund legat de tradițiile, cultura și valorile moral-spirituale ale neamului. Astfel, procedeul plastic avansează la o întruchipare metaforico-simbolică a chipului național.

În ambianța acelorași tendințe expresive se încadrează și imaginea figurativă din tabloul „Mărțișor” (1975) (Fig. A.2.83) de I. Vieru, aplicând în procedeul plastic de „curățare” și „cizelare” a formei o concentrare a calităților și particularităților stilistice naționale. În același scop, intervin și procedeele coloristice, care armonizează perfect nuanțele consistente de verzui, albastru, brun și galben cu textura albă vapoasă a costumului, atingând acorduri temperamentale în factura plastică a pensulațiilor și intensităților coloristice contrastante. Acestea tind să lărgescă amplitudinea diapazonului semantic prin contrastele puternice dintre nuanța bitumoasă a pământului și pomilor cu albul vestimentației, sau textura răzleață a broboadei și ornamentul vestimentar cu finețea și laconismul portretului, care asigură conjunctura perfectă între diverse note sonore. Astfel, procedura plastico-coloristică se concentrează asupra unui mesaj de „cântare” a frumuseții plaiului și poporului moldav cu valorile sale tradiționale.

Formula plastică, constructiv-arhitectonică cunoaște o evoluție progresivă în tablourile V. Zazerscaia: „Zile severe” (1973) (Fig. A.2.84), „Ostașul-eliberator” (1974–1975) (Fig. A.2.85), „Echipa de fete comsomoliste” (1974–1975) (Fig. 3.13, p. 91) ș.a. Maniera plastică a artistei apelează la o reprezentare simbolico-metaforică a conținutului ideatic prin modelări extrem de rigide, geometrizate și ușor abstractizate. Tablourile „Zile severe” și „Ostașul eliberator” prezintă o dezvoltare a categoriei tematice „militar-patriotice” prin soluții de decorativizare superficială și asociații simbolico-alegorice, care intensifică „forța miraculoasă a asociațiilor” polivalente [69, p. 14]. Robustețea sculptural-constructivă a procedeului plastic pronunță sugestiv caracterul sever, conștiința rațională și spiritul eroic al figurilor, excluzând aproape în totalitate evidențierea

calităților afectiv-sentimentale. În tabloul „Echipa de fete comsomoliste” (Fig. 3.13. p. 91) artista sporește interesul polivalent pentru „autoexprimarea excepțională” și „gândirea arhitectului – analist”, concentrate pe crearea unui chip figurativ de factură universală [69, p. 14]. Imaginea plastică se constituie din formulări constructiv-cubiste, care confirmă că „...structura plastică complexă devine un scop în sine cu un rol pur estetic” [26, p. 97]. Prin această constatare, se caracterizează întregul demers al căutărilor plastice din pictura figurativă națională din acele timpuri.

În cadrul picturii figurative de la mijlocul anilor '70, se atestă o încordare și uneori contradicție cu principiile de abordare plastică anterioare, optând la reflecții critice sau parodice asupra vieții și realității. Un exemplu în acest sens prezintă tablourile: „Fată în roșu” (1975), „Vlad Druc” (1974–1975) (Fig. A.2.87) de V. Russu-Ciobanu, „Portretul unei doamne bătrâne” (1975) de A. Zevin, „Executarea prin împușcare” (1975) (Fig. A.2.86) de E. Bontea, „Actorii” (1975) de D. Peicev ș.a. lucrările trădează o încordare și epuizare creativă, care conduce treptat „...la substituirea indicilor calitativi de către cei cantitativi...” din conținutul valoric al picturii figurative naționale [29, p. 38].

Privită la general, pictura figurativă din subetapa anilor 1966–1975 aduce o serie de implementări plastice noi, care îmbogățește arealul plastic și semantic al operelor prin conotații epice profund semnificative. Caracterul plastic și semantic al acestei perioade se remarcă printr-un șir de particularități distincte.

Prin forma plastică, figurativul recurge la: structură compozițională, rigidă, geometrizată și deformată constructiv sau nonconstructiv apoi integrată sculptural într-un bloc „arhitectonic” monolit sau asamblată impulsiv într-o formulă „excepțională”, tratată prin decorativism superficial; dramaturgie plastică ilustrativă formată din date selectiv, profund semnificative, recompuse raporturi concise și echilibrate axate pe o alură simbolică; tehnica și stilul în combinații și asociații experimentale, dezvoltate prin temperament spontan, impulsiv și expresiv, sporind uneori constructivitatea geometrică, alteleori – modelarea hiperrealistă sau decorarea textural-factuală; caracter și tipologie figurativă cu aspect festiv, eroic, alegoric sau etno-folcloric, prin calități ilustrative reci și distante, care conturează alura simbolică a chipului.

Prin mesajul semantic, imaginea figurativă include teme: „leninistă”, „militar-patriotică” și „epico-baladica”, cu expunere simbolic-alegorică, asociind reflecția cotidianului și conceptelor socio-culturale contemporane; interpretarea semantică amplifică alura epică a motivului, prin reflecții lirico-poietice sau baladice, inspirate din poezia și folclorul național, incluzând și sugestii critice, moralizatoare, parodice în adresa mediului cotidian; profunzimea conținutului oferă reflecții complexe cu privire la existența umană, valorile vieții, istoria, tradiția,

mediul socio-cultural național etc. prin explicații logice, fabuloase și umoristice; sensibilitatea figurativă dezvăluie profunzimea gândurilor, trăirilor, constatărilor sau conceptelor despre viață printr-o alură meditativ-filosofică ce pronunță ecoul spiritului rațional contemporan.

3.3 INCURSIUNEA EMPIRICĂ A PICTURII FIGURATIVE MOLDOVENEȘTI DIN ANII 1975–1980

După anul 1975, pictura figurativă moldovenească continuă traseul de tratare națională a formei prin căutări experimentale de un caracter progresiv, ce se afirmă treptat în ambianța „încordată” a timpului [115, p. 106-108]. Sub aspect plastic, imaginea figurativă tinde la o înserare artificială în compoziție, deseori aparent decupată din secvențe fotografice surprinse întâmplător din viața reală. Inclusă în cadrul plastic printr-un procedeu de „montaj” figurativul păstrează arhaismul și sensibilitatea pură, neînfrumusețată și neregizată, iar includerea sa directă în cadrul plastic produce o percepție metaforică a chipului, stării sau trăirii derivate a evenimentului. În conținutul semantic parvin subtile note pătrunse de expresionism romantic, ambiguitate și desuetudine, care sporesc sesizarea mesajului ascuns, sau deseori inversat în imaginea plastică.

Asemeni perioadelor anterioare, pictura figurativă moldovenească este receptivă la tendințele moderne ale picturii ruse și țărilor baltice, care avansează de la „stilul auster” la „stilul metaforic” [197, p. 8], dar și cele ale picturii românești, interesate de „preluarea neoavangardelor” într-un spirit nou „postmodern” [38, p. 96]. Conceptele creative sunt prezentate consecutiv în expozițiile din țară [12, p. 116]: „URSS – Patria noastră”, 1976; „Tinerețea țării”, 1976; Expoziția consacrată celor „60 de ani ai Miliției Sovietice”, 1977; Expoziția închinată adoptării „noii Constituții a URSS” și „celor 60 de ani de la Revoluția din Octombrie”, 1977; „Sportul – tinerețea lumii”, 1977; „Pe calea leninistă”, 1977; „La straja patriei”, 1978; „Căile senine ale patriei”, 1978; „Expoziția unională pentru tineret”, 1979; dar și la cele peste hotare: Expoziția în cinstea celui „de-al 10-lea cincinal”, 1980; „Noi construim comunismul”, 1980 ș.a. Genericul expozițiilor nominalizate atestă o ușoară polivalență tematică, care constată includerea treptată a noilor viziuni creative afirmate în mare parte de tânăra generație de artiști din țară.

În cadrul acestor expoziții, pictura figurativă pare a fi pătrunsă de un șir de emoții, proeminente prin scăderea optimismului, „setea” de independență și atracția pentru fenomenele necunoscute ale cotidianului. Abordarea plastică mai păstrează în continuare predilecțiile austere din anii '60, care se completează cu un modelaj naiv sau intens decorativizat, tratat printr-o

pensulație răzleață. Intențiile plastice urmăresc reproducerea metaforică a chipului, ca o „figură de stil” reprezentativă a unei idei, trăiri sau expresii. Noile soluții plastice se formulează ușor în imaginea figurativă a tablourilor: „Sărbătoare la Cojușna” (1976) de S. Cuciuc, „Ajutor în timpul inundațiilor” (1977) de F. Hămuraru, „Femeile din nordul Moldovei” (1977) de A. Zevin, „Jocul în șah” (1977) de I. Vieru, „Acasă” (1977) de G. Muntean ș.a. În imaginea plastică evidențiază dominația plasticii liniare și sensibilă corelație a acesteia cu realitatea perceptivă, dar într-un raport infidel, „afectat” de decorativismul superficial. Cadrajul plastic pare văzut prin prisma „observatorului întâmplător” sau fotografului ce surprinde sporadic „reportajul” cotidian, căutând să descopere autenticitatea gesturilor pure, care păstrează „valorile universului interior” al omului [110, p. 158].

Într-o altă serie de lucrări: „La patroni” (1977) de Mihail Lepădatu, „La uzina de ciment din Râbnița” (1977) de Victor Bahcevan, „Prima piesă” (1977) de Gheorghe Jancov, „Producătorii de zahăr din Gârbovăț” (1977) de Valentina Bahcevan ș.a., formula plastică amintește de constructivism industrializat (1970–1975), ușor schematizat și decorativizat. În tabloul „Prima piesă” (Fig. A.2.88) de G. Jancov (1921–1984), artistul redă prin combinația tehnică a „temperei, uleiului, creionului, cariocii, lacului și emailului” [107, p. 13], decorativismul factual de o textură „metalizată”, intensificat până la „automatism psihic pur” [110, p. 465].

Prin diferite facturi plastice, se caracterizează cadrele vizuale combinate contrastant în compoziția „Milițianul de sector” (1977) (Fig. A.2.90) de S. Cuciuc. Unul, intens luminat, include scena figurativă redată neobiectiv, iar altul – peisajului, descris printr-un modelaj factual aspru, întunecat de un caracter grotesc. Alăturarea contrastantă a facturilor suscită în imaginea figurilor o tensionare profundă cu o valorizare dramatică a trăirilor emoționale, iar cadrul luminat din jurul figurilor incită senzația de „taină”, frică, mister și ambiguitate, preluate, de altfel, din factura grotescă a spațiului întunecat.

Tot mai mulți artiști se „prezintă cu lucrări „experimentale” la expozițiile din preajma anului 1978, care tind spre „underground” [164, p. 56]. Această intenție, percepută ca un manifest artistic, este sesizată și în pictura țărilor sovietice „la început printr-o imagine ascunsă” care sugera „neformalismul, neoficialismul și nonconformismul” artiștilor [197, p.35-36]. Conceptele respective se impun și în pictura românească, printr-o producție de „artă cu caracter subversiv” contra „culturii de stat” [38, p. 116].

Noua viziune modifică în pictura figurativă moldovenească, raportul obișnuit dintre imagine și idee, optând pentru „formalizarea legăturilor dintre componente-semne simbolice” [104, p. 6], combinate și legate artificial. Scopul și rezultatul acestora se întrevide în imaginea

tablourilor: „Consăteni” (1978) de S. Cuciuc, „Citate din istoria artei” (1978) de V. Russu-Ciobanu, „Zi de naștere” (1977) de D. Peicev, „Lecție de desen” (1978) de V. Bahcevan ș.a.



Figura 3.14. Cuciuc Sergiu, „Consăteni”, 1978, u/p., 106 × 160 cm., MNAM.

Figura 3.15. Rusu-Ciobanu Valentina, „Citate din istoria artelor”, 1978, u/p., 68,5 × 113,5 cm., MNAM.

Pornind de la ideea tematică „modul de viață și timpul liber”, imaginea figurativă din tabloul „Consătenii” (1978) (Fig. 3.14. p. 96) de S. Cuciuc înfățișează un cadru imaginar al cotidianului, compus din fragmente sau selecții sporadice, neidealizate, dar încadrate după principii firești în mediul natural al spațiului. În urma acestei asocieri compoziționale, fiecare figură se află în desuetudine și noncolaborare. Însă, prin această „rupere” sau decupare din realitatea cotidianului, figurile își păstrează intact sensibilitatea portretistică, spiritual-afectivă și rațională a chipurilor. Contrapunerea directă a imaginilor conduce sesizarea particularităților calitative ale figurilor, prin metoda comparativă sau a contrastului, la descoperirea sau observarea profundă a diferențelor conținutului. În această contrapunere, fiecare figură își dezvăluie discret „valorile universului interior, care devin prioritare față de realitățile observate” [110, p. 158]. Astfel, imaginea figurativă își păstrează arhaismul și sensibilitatea pură, neinfluențată de factorii mediului ambiant, iar includerea sa directă în cadrul plastic produce o percepție metaforică a chipului, stării sau trăirii, sesizată doar în colaborare cu alte date tipologice.

Spre o exprimare metaforică tinde și imaginea figurativă din tabloul „Zi de naștere” (1977) (Fig. A.2.91) de D. Peicev (1943), incluzând artificial portretele, aparent decupate din vederile fotografice de cândva, la un anturaj iluzionist modelat prin factori experimentale. Disponerea contrastantă a portretelor cu vestimentația și anturajul spațial produc o percepție metaforică a sentimentului deja-viu, derivat din amintiri și imaginații, legate de ideea subiectului.

Printr-o combinație neordinară ce asociază imaginile figurative din scena tabloului „Citate din istoria artelor”(1978) (Fig. 3.15, p. 96) de V. Russu-Ciobanu, asociind două cadre a diferitor lumi, categorii tipologice, medii cultural-valorice și spațial-temporale. Artista „...abordează

procedee convenționale” care „demistifică stereotipurile privind realitatea ce o înconjoară și recurge la procedee cinematografice de montaj, ce tind spre idei și nu spre simple impresii” [26, p. 101]. Procedura „de montaj” asigură contrapunerea celor două sfere valorice ale conținutului general uman pentru valorizarea calitativă a acestora prin contrast. Bunăoară, secvența imaginii contemporane a figurilor este suprapusă sau anexată „analogic” cu cea renescentistă. Alăturarea acestora subliniază unele asocieri, aparent cu aceleași raporturi interfigurative (bărbat – femeie), atitudini sau vârste între figurile din prim-plan și cele din fondal, focusate la mijlocul cadrului. Intenția sporește și mai mult diferențele calitative și valorice dintre figuri, prin care se urmărește o expunere critică și constatativă a valorilor contemporaneității atât sub aspect plastic-stilistic, cât și cel moral. În acest raport, imaginea obișnuită a figurilor, acceptată și considerată modernă în ambianța contemporană, pare total deplasată de la normele etice, estetice și culturale clasice, doar în contrapunere directă cu modelele, propriu-zise, clasice. Imaginea contemporană se exprimă printr-un caracter destul de robust, greoi, arogant, pragmatic și materialist, susținut și prin abordarea plastică, care dispune figurile la dimensiuni extrem de mari, într-un unghi de privire jos, ce sporește privirea directă a aspectului plastic, fără indicii afectiv-spirituale. Direcționarea vizorului plastic spre calitățile estetice ale tipajului portretistic cu poziția, gestul și relația „de serviciu” ale figurilor subliniază interesul de tipologizare a mediului social în general, care capătă în tablou o expunere metaforică, ușor recognoscibilă, specifică spațiului și timpului său. Contrapunerea acestor cadre, scot în vizor un paradox al evoluției vieții și al existenței umane, pe care artista îl conștientizează și tinde să-l parafrazeze prin sugestii fantastico-iluzorii, aparente în conținutul plastic. Una din acestea este chipul iconografic a capului lui Ioan Botezătorul și însemnarea de pe fondalul tabloului, care „trebuie citită la nivelul conexiunilor semantice dintre citate și imaginile originale ale figurilor” [50, p. 41].

Prin tendințele experimentale din pictura moldovenească, se afirmă și unele căutări în aria expresionismului romantic și suprarealismului irațional, care se pronunță treptat în imaginea operelor. Intențiile creează unele „punți” asociative cu arta românească din acea perioadă, care pretinde la o „apropiere stilistică „estetizantă”... de modernismul ultimelor curente neoavangardiste” [38, p. 97] și cu cea rusă (Moscova, Leningrad și Țările Baltice), care „estetizează adevărul realității” [195, p. 22] și „a noii structuri intelectuale” [233, p. 51] cu reprezentări simbolico-metaforice. Tendințele progresive, conduc la depășirea treptată a subiectelor interdisciplinare propuse și a genurilor tradiționale [27, p. 6], motivate de interesul de descoperire a adevărului brut și frumosului estetic pur.

Intențiile expresionismului romantic se includ ușor în imaginea figurativă din tablourile: „Tinerii actori” (1978), „Lecție de desen” (1978) de Valentina Bahcevan, „Tineri Învățători”

(1978) de Ludmila Țonceva, „Nunți comsomoliste” (1978) de Filimon Hămuraru, „În zi de duminică” (1978–1979) de Sergiu Galben, „Tinerețe” (1978) de Nadejda Rotaru ș.a. Prin imaginea pozitivă, meditativă și romantică a figurilor, apare și o notă poetică care pronunță „bucuria de a trăi” și frumusețea cotidianului. Acestea intervin în tabloul „Lecție de desen” (Fig.A.2.92) de V. Bahcevan (1948) prin starea afectiv-emoțională și dispoziția mistico-romantică a figurilor, dispuse printr-o alură teatrală, exprimată metaforic.

Spiritul mistico-romantic pătrunde și în imaginea figurativă a compoziției „În zi de duminică” (Fig. A.2.93) de S. Galben (1942), sugerând o incursiune spre romantismul liric impresionist, căzut în desuetudine și readus metaforic în imaginea contemporană cu trăiri retrospective. Sugestiile impresioniste sunt adaptate modelajului experimental schematizat și decorativizat, inițiind un proces al „dematerializării materiei” [129, p.6], care scoate în evidență doar ideea metaforică a formei, semnificațiilor sau senzațiilor, excluzând aproape în totalitate legăturile reale cu spațiul și mediul aprioric.

Experimentul privind factura plastico-coloristică sporește percepția dematerializată a imaginii figurative din tabloul „Tineri învățători” (Fig. A.2.94) de L. Țonceva (1946), redusă la stilizări decorative și laconism naiv. Rezoluția plastică a imaginii figurative tinde să ajusteze sensibilitatea afectivă a mediului contemporan cu predilecțiile cultural-intelectuale ale tinerei generații la o imagine metaforică asociată spiritului „șaptezeciștilor” sovietici [226, p. 14]. Urmând acest concept ideatic, figurativul renunță la detalizare și concretitudine plastică a formelor, estompându-le ușor în fondal, printr-un „filtru” de nuanțe albastre ce omogenizează și aplatizează imaginea plastică, reanimată prin ușoara proeminență a petelor generale.

La finele anilor '70, figurativul tinde spre o „tratare... extrem de rigidă a caracterului grafic”, care pare atașat ideii de concentrare pe imaginea „știută... concretă și nu aparentă” a lumii [226, p. 34]. Procedul grafic caută modalități unice, originale de integrare a formelor reale, optând la modelări intens schematizate și decorativizate, ca în tablourile: „Ploaie primăvărată” (1979), „Focul olimpic” (1979) de S. Cuciuc, „Dimineața” (1979) de V. Russu-Ciobanu, „Învingătoarea” (1979), „Livezi în floare” (1979–1980) de V. Zazerscaia, „Minge nouă” (1979) de E. Bontea, „Scrimeri” (1979–1981) de A. Zevin ș.a. În cadrul acestor lucrări, figurativul tinde la unele expresii spectaculoase, redate atât prin schematizarea convențional-decorativă a formelor, cât și prin regizarea specifică a expresiilor emoționale.

Prin aceste intenții se formulează imaginea figurativă din tabloul „Ploaie primăvărată” (1979) (Fig. 3.16. p. 99) de S. Cuciuc, dispusă într-o constructivitate rigidă geometrizată și ușor decorativizată. Rezoluția plastică a figurilor face asocieri cu caracterul industrial al mediului din acele timpuri și cu tendințele plastice a „șaptezeciștilor”. Scena figurativă este intenționat

neutralizată prin valențe coloristice opace și descentrată spre marginea de jos a tabloului, demonstrând cu implicarea sa modestă medierea expresionismului romantic, prin senzația trăirilor emoționale, deduse din ambianța locului și timpului sugestiv.



Figura 3.16. Cuciuc Sergiu, „**Ploaie primăvărată**”, 1978, u/p., 150 × 165 cm., MNAM.

Figura 3.17. Zazerskaia Vilhelmina, „**Învingătoarea**”, 1979, u/p., 137 × 130 cm., MNAM.

Figura 3.18. Rusu-Ciobanu Valentina, „**Dimineața**”, 1979, u/p., 125 × 120 cm., MNAM.

O combinație a constructivității schematice cu expresionismul romantic sau senzațional al figurii se pronunță în tabloul „Focul olimpic” (1979) (Fig. A.2.95) de S. Cuciuc, unde întregul concept constructiv geometrizat al compoziției este gestionat prin expresivitatea figurii mici a sportivului, aducând un caracter somptuos, solemn și eroic subiectului.

Aceleași principii plastico-expresive se întâlnesc și în imaginea figurativă din tablourile „Învingătoarea” (1979) și „Livezi în floare” (1979-80) de V. Zazerscaia, dar evoluând spre un caracter decorativ pronunțat prin textura factorilor grafice ale formelor. Schema constructivă a imaginii figurative din compoziția „Învingătoarea” (Fig. 3.17. p. 99) se inspiră de la o secvență reală a competițiilor sportive și avansează la o sintaxă decorativă, perfect echilibrată și armonizată prin plastica fiziologică a figurilor. Recompunerea structurală a imaginii urmărește crearea metaforică a leitmotivului legat de subiect. Aceeași predilecție expresivă o manifestă și imaginea figurativă a compoziției „Livezi în floare” (Fig. A. 2.96), adăugând expresii poetico-romantice prin sugestiile bucolice ale caracterului figurativ.

Printr-o viziune total diferită este expus expresionismul romantic al figurii din scena tabloului „Dimineața” (1979) (Fig. 3.18. p. 99) de V. Russu-Ciobanu, care emite profunzimea gândului și a valențelor spiritual-afective prin sugestii plastice inversate, prezentate în descrieri neobiective, adecvate realității știute, dar cu conexiune senzitivă la imaginarul perceptiv. Prezența enigmatică a figurii feminine sugerează prin starea sa meditativă un monolog neobișnuit, ce se face „auzit” cu descrierile formelor metaforice din jur și ecoul afectiv emanat

de acestea. Valența datelor informaționale de la sugestiile plastice din preajma figurii sunt atât de active, încât conduc spre o teleportare a gândului (mesajului) la timpul (până nu demult) trecut, intenționând a „transmite centrul semantic de la configurarea evidentă la „sensul invers” percepția vizuală” [228, p. 43], pentru cercetarea și înțelegerea semnificațiilor acestora. Teleportarea discursului semantic în trecut, oferă o inversare sau reiterare a acțiunilor petrecute până la momentul prezentat în scenă, prin care se deslușește motivația sau cauza emotivității incerte din scenă. Inițiatorul acestei incursiuni este figura femeii, descrisă printr-o configurare imobilă, aparent glaciară și aridă, ce sporește o sensibilitate misterioasă, care incită interesul dezlegământului semantic prin multiplele legături cu semnele din jurul său. Acestea sunt dotate cu semnificații specifice ce aduc senzația deja-viu a unor evenimente concretizate în imaginea: scaunului așezat la masă, țigara aprinsă, dejunul neservit, ziarul aparent lăsat în grabă și cele două flori de narcisă..., care „vorbesc” despre o a doua persoană, prezența căreia rămâne profund resimțită și așteptată, iar lipsa ei condiționează neliniștea spiritual-emoțională din conștiința figurii feminine prezente. De aici reiese că imaginea figurativă evidentă își manifestă expresia afectiv-emoțională prin semnele aluzive din jur, care completează indirect conținutul semantic al narațiunii figurative și readuce prezența interlocutorului invizibil prin „percepția vizuală”. Dialogul presupus al figurilor se întregește iarăși prin indiciile sugestive din jur, care însuflă decizii instantanee, grăbite și ușor nervoase, care completează și argumentează alura semantică a subiectului cu mesajul expresiv-romantic al figurativului.

Combinăția experimentală a constructivismului schematic și expresionismului romantic, ajunge la o formulă progresivă în tabloul „Balada „Miorița” (1977) (Fig. A.2.97) de E. Bontea. Imaginea figurativă reduce datele știute la un schematism pur, intens regizat după o dramaturgie teatrală, ce sporește percepția metaforică a spiritului popular-baladic. Procedul plastic radical stilizat și schematizat se asociază semnificativ cu tipologia bucolico-pastorală a imaginii folclorice naționale, dezvoltând „o structură plastică poetică” [129, p. 6] care sensibilizează expresia emoțională a motivului cu temperamentul arhaic al limbajului învolburat, pătruns de dramatism, sentimentalism și afecțiune. Prin acest experiment figurativul „trece de la studii de atmosferă cu retrăirea rafinată a stării naturii, la chipuri abstracte..., doar cu iluzie la realitate...” [151, p. 171], păstrându-le esențele valorice ale expresiei spiritual-afective. Conceptul plastic formează o imagine derivată din memoriile istorice și din tradiția folclorică, întruchipând o exprimare metaforico-simbolică a imaginii și destinului poporului moldav. Imaginea figurativă de această dată depășește intenția de descriere a caracterului etnografic național în favoarea unor sugestii expresive, ce sincronizează experimentul plastic cu sensibilitatea datelor știute, provenite atât din sfera imaginară cât și din cea cognitiv-rațională.

Șirul implementărilor noi, ce se pronunță expresiv în imaginea picturii figurative moldovenești din a doua jumătate a anilor '70, conturează ultima filă în etapa de căutare a identității etnografic-naționale, deschizând noi oportunități în determinarea creației libere în aria modernismului. Limitele subetapei stabilite sunt argumentate prin schimbările de ordin plastic și semantic din cadrul operelor.

Forma plastică a imaginii figurative include: structurarea compozițională prin conexiuni artificiale, hazardate sau contrastante, asociate experimental, lipsite de legături intercomunicative sau ambientale; dramaturgia plastică suprapune contrastant diverse calități și caractere, cu scop de valorificare ale acestora; tehnica și stilul include combinații experimentale a diverselor facturi și caractere plastice, modelate spontan; caracterul și tipologia figurativă sporește pronunțarea brută, știută, memorată sau surprinsă întâmplător prin reflecții izolate.

Concomitent, mesajul semantic al figurativului implică: tema cotidianului cu reflecția imaginii știute, văzute, trăite, analizate sau conștientizate din mediul social contemporan; interpretarea semantică aspiră la discursuri analitice complexe sau aparent incerte, care implică percepția intuitivă în dezlegământul subiectului; profunzimea conținutului absoarbe multiple ecouri ale frământărilor și trăirilor afectiv-emoționale a contemporanului, sugerate deseori prin percepții sau sugestii inversate; sensibilitatea figurativă oglindește latura ascunsă, incertă sau neînțeleasă a universului lăuntric uman, pătruns de expresionism romantic, misticism și ambiguitate.

3.4. Concluzii la capitolul 3

Examinând evoluția picturii figurative moldovenești din perioada anilor 1960–1980, am constatat depășirea stratagemelor realist-neoclasice, printr-o schimbare a mijloacelor de redare plastică a realității, de factură modernă. Ca urmare a analizei materialului informațional și plastic din anii 1960–1980, ajungem la următoarele concluzii:

1) Pictura figurativă moldovenească din anii 1960–1980 configurează o etapă creativă, caracterizată prin intenția de căutare a propriei identități estetice. În procesul evolutiv se disting trei segmente evolutive determinate pe baza schimbărilor din substratul plastic și semantic al operelor. Prima fază descrie pictura figurativă din anii 1960–1966, remarcată prin tendințele de abordare austeră a formei; al doilea segment temporal (anii 1966–1975) se remarcă prin destinderea epică a imaginilor figurative; iar cea de-a treia fază (anii 1975–1980) se distinge prin incursiunea empirică a imaginii figurative.

2) Forma figurativă include noi strategii de abordare plastică în identificarea imaginii naționale, după cum urmează:

- structura compozițională a cadrului plastic și a însăși figurii umane în anii (1960–1966), este asamblată aspru prin intenții de monumentalizare și decorativizare. Pe când în anii (1966–1975) devine rigidă, geometrizată, uneori deformată constructiv sau nonconstructiv, intenționând două forme de asamblare plastică: una integrată sculptural într-un bloc „arhitectonic” monolit, alta asamblată impulsiv într-o formulă „excepțională”, prin decorativism superficial și convenționalism. În anii 1975–1980, recurge la conexiuni artificiale, hazardate sau contrastante, asociate experimental, lipsite de legături intercomunicative sau ambientale;

- dramaturgia plastică, scoate în mod expansiv imaginea figurativă la dimensiuni mari, ponderale, apropiate de prim-plan, asigurându-i o prezentare expresivă a particularităților etnografic-naționale evidente în prima perioadă. Ulterior, selectează riguros datele semnificative ale formei, le recompune și le reformulează în raporturi concise semnificativ-simbolic. În ultima fază (1975–1980) suprapune contrastant diverse calități și caractere, cu scop de valorificare concis-reprezentativă.

- tehnica și stilul optează inițial (anii 1960–1966) pentru o decorativizare austeră prin modelaj sculptural, aplatizat și generalizat, cu intensificarea culorilor și factorilor asociative artizanatului popular. În al doilea segment temporal (1966–1975) dezvoltă asociațiile plasticocoloristice prin-un caracter spontan, impulsiv și expresiv, sporind uneori constructivitatea geometrică, alteori – modelarea hiperrealistă sau decorarea textural-factuală, integrate „arhitectonic” sau organizate nonconstructiv prin formula „excepțională”. Și deja la sfârșitul acestei etape (1975–1980) combină experimental diverse factori și caractere plastice, modelate hazardat;

- caracterul și tipologia figurativă evidențiază în anii 1960–1966 particularitățile fizice și psihice ale omului contemporan cu arhaismul național specific. Ulterior determină aspectul festiv, eroic, alegoric sau etno-folcloric al chipului național, contemporan și istoric prin calități ilustrative reci și distante, care conturează alura simbolică a chipului. În ultima fază sporește pronunțarea brută, știută, memorată sau surprinsă întâmplător în realitate, „montată” prin reflecții izolate.

3) Mesajul figurativ scoate în evidență noi particularități expresive în interpretarea subiectelor:

- tema în prima fază promovează munca și sărbătorile populare cu reflecția artistică a tradițiilor naționale. La mijlocul etapei promovează tematica „leninistă”, „militar-patriotică” și „epico-baladică”, din care ultima evoluează spre o formulă simbolică-allegorică. Și deja în anii

1975–1980 obține prioritate tematica de reflecție a cotidianului prin imaginea știută, văzută, trăită, analizată sau conștientizată din mediul contemporan;

- interpretarea semantică reflectă inițial polivalent realitatea vieții conștientizată, înțeleasă sau confirmată prin folclorul național. În a doua perioadă fază amplifică alura epică în reflecția vieții și a valorilor umane, incluzând sugestii critice, moralizatoare, comparative sau constatative ale unor trăiri și valori cotidiene. Iar spre sfârșitul celei de a doua etape aspiră la discursuri analitice cu privire la realitate și condițiile vieții prin sugestii complexe sau aparent incerte, care implică percepția intuitivă în dezlegământul subiectului;

- profunzimea conținutului în debutul etapei (1960–1966) promovează valorile etno-culturale ale neamului prin trăiri, percepții sau amintiri derivate, ce sporesc intenția expresivă a subiectului. Ulterior, oferă reflecții complexe cu privire la existența umană, valorile vieții cu istoria, tradiția ei, în contextul mediului socio-cultural național, apelând la explicații logice, critice, fabuloase și umoristice. În ultima fază, absoarbe multiple ecouri ale frământărilor și trăirilor afectiv-emoționale ale mediului contemporan, sugerate deseori prin percepții sau sugestii inversate;

- sensibilitatea figurativă în anii 1960–1966 expune pe larg calitățile moral-spirituale, energice și temperamentale ale contemporanului printr-o expresie prospectivă. În următoarea perioadă dezvăluie profunzimea gândurilor, trăirilor, constatărilor sau conceptelor despre viață printr-o alură meditativ-filosofică ce pronunță ecoul spiritului rațional din mediul contemporan. În ultima fază deja oglindește latura ascunsă, incertă sau neînțeleasă a universului lăuntric uman, pătruns de expresionism romantic, misticism și ambiguitate, romantic, misticism și ambiguitate.

4. „NOUL FIGURATIVISM” ÎN PICTURA MOLDOVENEASCĂ A ANILOR '80

Pictura figurativă „optzecistă” (1980–1991) din Moldova descrie un proces continuu de căutări experimentale, axate pe tendința integratoare a cursului modern. Alura experiențelor schimbă raportul tradițional dintre creator și operă, în urma căror figurativul, ca obiect de reprezentare a ideii semantice, reflectă viziunea artistului despre lume, printr-o nouă realitate artistică, mult mai consistentă și semnificativă, dotată cu sensibilitate spirituală. Formula plastică preia și dezvoltă „expresivitatea semnificativă a culorii” din pictura anilor '60 și „utilizarea conceptului”, pătruns de valențe metaforico-poetice din anii '70 [128, p. 12]. Aceste intenții se asociază cu „schimbarea de spirit” din arta românească, care înscrie o „decadă a picturii” de încheiere a cursului modern printr-o replică postmodernă [38, p. 125]. În arealul moldovenesc postmodernismul este sesizat mai mult spre finele decadei, dar tendințele evolutive încep din prima perioadă a anilor '80, când „se întrevide o învioreare și trecere treptată spre modalități mai interesante și mai expresive de realizare plastică a imaginii artistice” [130, p. 54]. Cursul întregului proces evolutiv din această decadă se manifestă într-o alură neomogenă, dat fiind că „începutul și sfârșitul anilor '80 sunt perioade diferite în viața culturală a republicii” [123, p. 95], fapt care dispune demersul evolutiv în două faze distincte: 1980–1985 și 1985–1991, ce se completează succesiv în spirit avangardist.

4.1. REPERE NEO-EXPRESIONISTE ÎN PICTURA FIGURATIVĂ MOLDOVENEASCĂ DE LA ÎNCEPUTUL ANILOR '80

În pictura figurativă din prima perioadă a anilor 1980–1985 păstrează interesul pentru combinarea și structurarea arhitectonică a formei din anii '70, dar modificată prin structurare semnificativă, implicând sensibilitate vitală în imaginea chipurilor. Ultima facilitează pronunțarea alurii spirituale a figurilor cu o extindere spre imaginea spațial-atmosferică a tabloului. Arealul plastic se configurează după temperamentul impulsurilor psihice a sesizabilului figurilor, adaptând plastica liniară și perseverența tușelor coloristice la conotații asociative de un caracter neoexpresionist. Intențiile plastice se dezvoltă într-o ușoară independență față de strategiile interdisciplinare a anului 1981, care prevăd ca „toate activitățile artistico-organizatorice, să fie direcționate în scopul propagandei artistice și estetice ale educației muncitorilor republicii..., în cinstea proclamării Hotărârii Congresului al XXVI al PC al URSS și Congresul al XV al RSSM” [14, p. 2-4]. Aceste prerogative, în mod tradițional, prefigurează

genericul tematic al expozițiilor republicane: „Comsomolul leninist la cei 60 de ani” (1980–1981), „Pământul și oamenii (1981), „Mereu de gardă” (1983), „Chișinău și chișinăuienii” (1983), „Omul în lumea contemporană” (1984), „60 de ani de la înființarea RSSM și crearea PC al Moldovei” (1984), „Noi făurim comunismul” (1985), „40 de ani de la Victoria poporului sovietic în cel de-al II-lea Război Mondial” (1985), între care și prima expoziție autumnală din 1981, apoi și cele unionale: „Noi construim comunismul” (1981, 1985), „Tinerimea țării” (1981), „Educația fizică și sportul în arta plastică” (1983), „60 de ani de la înființarea RSSM și crearea PC al Moldovei” (1984) ș.a.

În cadrul acestor expoziții, apar lucrări cu o factură nouă, spectaculoasă, care combină strategiile oficiale cu severitatea registrului tematic și „atașamentul față de tradiții” [A.1. 6, p.3] cu directivele moderniste ale picturii europene. Noile tendințe sunt sesizate chiar la prima expoziție autumnală, când se observă o „extindere evidentă a cadrului artei plastice moldovenești”, spre o varietate „neomogenă” de „diverse tendințe artistice”, inclusiv, și „lucrări experimentale...”, ce anunță „un aflux de forțe proaspete și o activitate crescândă a artiștilor moldoveni din toate generațiile” [A.1. 18, p. 3]. Ca rezultat, figurativul tinde spre o imagine „contemporană”, comună „optzeciștilor” sovietici, care promovează „simbolismul imaginii..., arhaismul pozelor..., contrastul radical” și „tranzițiile tonale evazive”, pentru o lărgire considerabilă a „subtextului” semantic al operelor [242, p. 11].

Conceptul de „cultură a simbolului” [221, p. 117] favorizează comprimarea expresiv-informațională a chipului figurativ, oferind conținutului o „cugetare poetică sau filosofică despre realitate” [A.1. 30, p. 6]. Intențiile respective încep să se precipite în lucrările din 1980: „Câmpul de operații Chițcani” de Mihai Burea; „Detașamentul studentesc” de Petru Jireghea; „Curcubeul” de Nichita Bahcevan; „Feciorii” de Vasile Nașcu; „Fertilitate” de I. Stepanov; „Iarnă” de Eleonora Romanescu; „În așteptare”, „Schimb de experiență” de Mihail Lepădatu; „Strângerea sfeclei”, „Calvarul. Vara anului 1944” de Igor Vieru; „Trenul prieteniei” de Ilie Cojocaru; „Toamnă” de Petru Russu ș.a. Forma lor plastică este gestionată printr-un temperament impulsiv și spontan ce îmbină asociativ poetismul și semnificația simbolică a chipului, oferindu-i deschidere afectiv-emoțională și o „reabilitare a valorilor intimității personale a vieții contemporanului” [A.1. 20, p. 1].

Astfel, imaginea figurativă din tabloul „Curcubeul” (Fig. A.2.98) de N. Bahcevan, redusă la un schematism sculptural-monumental, ușor pietrificat și structurat decorativ, caută o asociere semnificativă cu chipul arhaic al țăranului contemporan. Plastica liniară devine mai loială, detașată de rigorile constructive promovate în anii precedenți și este atașată de sesizabilul vital al chipului uman cu proeminența spiritual-introspectivă. Trăsăturile fiziologice ale figurilor sunt

valorizate sensibil prin desenul atent, atașat fidel datelor firești ale mediului, concentrat pe o formulă simbolică. Aceasta nu frizează din particularitățile dialectice ale tipologiei, ci dimpotrivă le promovează semnificativ în conceptul plastic al tabloului. Fiecare chip figurativ își are trăsăturile sale specifice de vârstă, atitudine, obiceiuri și tradiții, redate sugestiv prin configurări aplatizate, colorate uniton în nuanțe pământii. Spre o relatare asemănătoare tinde și imaginea figurativă a compoziției „Schimb de experiență” (Fig. A.2.99) de M. Lepădatu (1935–1999), limitând ușor detalizarea formală prin efectul contre-jour, care urmărește dezvăluirea alurii intime a calităților figurative.

Printr-o interpretare familiară se descrie scena figurativă din tabloul „Feciorii” (Fig. A.2.100) de V. Nașcu (1939), prin penelul liber, degajat și ușor neglijent, care favorizează imprimare sensibilității spiritual-afective a figurilor. Modelajul plastic neglijează integritatea formei care „poate fi pe alocuri evidențiată volumetric, iar pe alocuri poate să dispară completamente” [129, p. 6], estompându-se în factura fondalului, omogenizând ușor particularitățile formale, în scopul evidențierii unor trăsături semnificative ale subiectului.

Pornind de la acest concept expresiv, se modelează imaginea figurativă a tabloului „Trenul prieteniei” (Fig. A.2.101) de I. Cojocaru (1950), ajustată la expresia caracteristică a generației „optzeciste” cu tipologia, temperamentul, energetismul, predilecțiile stilisticii vestimentare etc. În acest scop, procedeul plastic deformează proporțiile figurative alungindu-le pe verticală, sporind, astfel, plastica gesturilor, atitudinilor sau mișcărilor figurative. Acestea reflectă ambianța spiritual-afectivă a figurilor cu trăiri romantice, visătoare, aparent lipsite de griji, pretinzătoare la expresii perspective. Printr-o formă asemănătoare se manifestă și imaginea figurativă din secvența „Detașamentul studentesc” (Fig. A.2.102) de P. Jireghea (1941), apelând la stilizări decorative naive, iar imaginea figurativă a compoziției „Fertilitate” (Fig. A.2.103) de I. Stepanov (1937) îmbină indicii stilistice din manierismul picturii lui El Greco, iconografia medievală și decorativismul „Stilului 1900”.

O expresie profundă simbolico-metaforică manifestă imaginea figurativă a operei „Meșterul Manole” (Fig. 4.1.a,b, p. 107) de I. Vieru prin formula structural-constructivă radical stilizată, ce adaptează datele fiziologic-anatomice la configurații semnificative. Imaginea figurativă este dedusă din simbolismul artei populare, ciopliturii în lemn sau piatră și iconografiei vechi, preluând caracterul desenului, raporturile și organizarea ornamental-compozițională a formelor. Acestea absorb în sine caracter și expresie, pătrunse de evlavie, folclor și basm, completând prin atitudinea și gestică figurilor valențe mistico-romantice, care configurează caracterul metaforic al imaginii. Figura umană din prima pânză este integrată perfect în nișa îngustă a construcției rigide, sugestivă prin succesiunea ritmică a petelor, la

structura zidăriei. Aceasta contrastează calitativ și scoate în vizor imaginea plâpândă și semnificativă a femeii „ca un simbol al purității și al sacrificiului total în numele creației...”. În pânza a doua este expusă alegoric figura bărbatului – „meșterul-creator”... semnificând „spiritul care realizează că nimic nu se poate face fără sacrificiu, căci doar acesta generează valori” [28, p. 41]. Semnificația plastică a figurativului face o conexiune directă cu firul narativ al baladei populare, insinuând o expresie sugestivă conținutului ideatic.

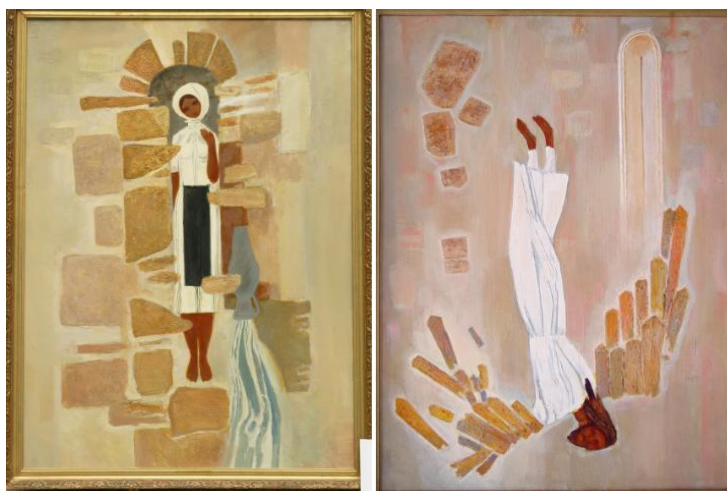


Figura 4. 1. a, b. Vieru Igor, „**Meșterul Manole**”, Diptic, 1981, u/p., 123 × 90 cm., 123 × 90 cm., MNAM

Prin detalii asemănătoare se exprimă și figurativul din compoziția „Pâinea cea de-a pururea” (1981) (Fig. A.2.104), realizată de artistul I. Vieru, sugerând o idee profund simbolică. În conținutul acesteia se regăsesc reflecții asupra valorilor existenței umane, conștiința credincioasă a țăranului în valoarea neprețuită a pâinii, viață și continuitate, reușind emiterea unei expresii solemne „cântătoare” despre existența umană.

Interesul pentru expunerea expresivă a valorilor spirituale predispune imaginea figurativului la unele asocieri stilistice cu expresionismul, simbolismul și „Arta 1900” din țările central-europene și cele limitrofe. Prin acestea „artistul ia în posesie numai un fragment de realitate, îl interiorizează formal și existențial, îl ridică în estetic, căutându-i legea și sensurile care ar da seama, prin principiul lui „pars pro toto”, de legile și sensurile întregului cosmic” [39, p. 13]. Ca rezultat, fantasticul sau oniricul – aparținente sferei subconștientului, intervin la interpretarea plastică a figurativului și-l predispun la transformări plastice și semantice. Aceste viziuni creative se întâlnesc și în pictura țărilor limitrofe din aceeași perioadă de la începutul anilor '80. Intențiile se întrevăd în pictura românească: „Amintiri din Scornicești” (1982) de I. Matyas; „Balerine” (1980), „Flautistă” (1982) de R. Lazăr; „Rod” (1982), „Floarea soarelui” (1981-83?) de N. Groza; „Odaia fetelor” (1982-83?) de V. Gheorghiu; „Pregătirea tineretului pentru apărarea

patriei” (1982–1984?), „Libertate” (1982–1984?) de Gh. Roșu ș.a.; în pictura din spațiul sovietic: „Femeile din Biscar” (1980) de J. Umarbekov; „Portretul lui Hubertus Ghibe” (1982) de A. Vlasov; „Sărbătoarea” (1982) de K. Mkrtcian; „În muzeu” (1980) și „Oaspeții. În atelierul pictorului” (1981) de T. Fedotov ș.a.; dar și în cea moldovenească: „Cântec nou” (1982), „Zi de zi în sat” (1982) de S. Cuciuc; „Întâia primăvară” (1982) de A. Catalnicov; „La izvor” (1982) de V. Cobzac; „Patrula de noapte” (1982) de I. Jumatii; „Pe pământul Bugeacului” (1982) de M. Burea; „Triumful biruitorilor” (1982) de Ch. Șoitu ș.a. O tendință comună proeminentă, în acest sens, ar fi structurarea formelor într-o „construcție simbolică”, prin configurări simple, naive, ușor geometrizate.

Noile aspirații capătă un caracter specific în imaginea figurativă a tabloului „Seară” (1981) (Fig. A.2.105) de S. Cuciuc, redusă la o sintaxă decorativă, asamblată organic cu întreaga vedere spațială. Modelajul generalizat, geometrizat și aplatizat al peisajului produce raporturi ritmico-dinamice sugestive la mișcarea, acțiunea și sensibilitatea spirituală a figurii. Deși ocupă o mică și ne semnificativă parte în compoziție, figura asigură spiritualizarea afectiv-romantică a motivului. În tabloul „Cântec nou” (Fig. A.2.106) de S. Cuciuc, formula plastică a figurativului îmbină melodicitatea acordurilor ritmice cu raportul de pete coloristice, în intenția de sensibilizare lirico-romantică a motivului. Constructivitatea plastică a figurilor caută o integritate perfectă cu formele spațiului, optând la o simbioză plastică între „rezoluția constructivă, din peisaj și dispoziția personajelor, acordate după melodicitatea flautului din mâinile băiețușului” [A1. 26, p. 33]. La o simbioză plastică apelează și structura constructivă a figurativului din tabloul „Zi de zi în sat. Milițianul de sector” (Fig. A.2.107) de S. Cuciuc, completat prin ambianța spirituală a imaginii spațiale. Intenția respectivă este depistată și în tabloul „Întâia primăvară de muncă” (1982) (Fig. A.2.108) de A. Catalnicov (1929), asociind semnificativ imaginea spațială cu starea și temperamentul figurilor.



Figura 4.2. Zazerskaia Vilhelmina, „Amiază”. Parte din diptic, 1982, u/p., 110 × 120 cm., MNAM.

Figura 4.3. Greco Mihai, „Vatră în Bugeac”, 1982, u/p., 120 × 130 cm., MNAM.

Figura 4.4. Cuciuc Sergiu, „Liniște”, 1983–1984, u/p., 130 × 150 cm., MNAM.

Printr-o viziune specifică, este abordat constructivismul simbolic și decorativismul factual în compoziția „Amiază” (1982) (o parte din diptic) (Fig. 4.2, p. 108) de V. Zazerscaia. Modul de organizare circulară a figurilor și calitatea factual-materială descriu o formă integră, aparent „pietrificată”, prin construcția „cioplită” rigid. Structura compozițională este organizată asemeni unui șirag de mărgelile viu colorate, încadrate contrastant în anturajul misterios al spațiului, care imprimă prin factura experimentală note de misticism, ambiguitate și dramatism. Valențele expresive reies din plastica austeră și culorile intense a formelor, aranjate într-o idee de „spectru cromatic”, ordonate planimetric după valențele termice, dar și prin contrastele calitative radicale. Toate aceste elemente sporesc sesizarea calităților spiritual-umane particulare reduse la conotații simbolice.

Motivul figurativ al tabloului „Patrula de noapte” (1982) (Fig. A.2.10) de I. Jumatii este asamblat, potrivit aceluiași intenții simbolice, în contemplarea ambianței spirituale a orașului nocturn de altădată. La această formulă aderă expresia lirico-romantică și construcția simbolică a figurativului din tabloul „Liniște” (1983–1984) (Fig. 4.4. p. 108) de S. Cuciuc. Însă de această dată noul concept readuce subtil modelarea „austeră” a formelor și laconismul geometric, intenționând o reproducere simbolică a imagisticii naționale după tradiția anilor precedenți. Cadrul figurativ selectează riguros „... doar momente semnificative din viața acestui popor”, considerând că trebuie să „... pătrunzi în esența fenomenelor sociale, a caracterelor oamenilor și abia după aceasta să așterni în imagini artistice viața spiritului uman” [18, p. 13]. Tradițiile promovării formelor naționale, revin într-o formulă simbolică și în imaginea figurativă a tabloului „Cântec” (1984) (Fig. A.2.110) de E. Bontea, imprimând intenții plastice contemporane.

Intenția de comprimare și esențializare simbolică a formei figurative ajunge la progres semnificativ în tabloul „Vatră în Bugeac” (1982) (Fig. 4.3. p. 108) de M. Grecu, dispus într-o dramaturgie specifică derivată din amintiri. Redus la un modelaj extrem de schematizat, dar în același timp extrem de semnificativ, figurativul reproduce o imagine metaforico-simbolică a datelor senzoriale, preluate din realitatea trăită. Întruchiparea figurativului din repere factual-experimentale, prezintă o simbioză a performanțelor plastice și semantice acumulate în ambianța creativă contemporană, alimentată din tendințele spiritului „optzecist” – interesat de „documentalism” istoric retrospectiv și tipologizare etnografică. Sensibilitatea imaginii figurative este activată iscusit prin expresia fiecărui șovăit al liniei, fiecărei vibrații cromatice și fiecărui gest sau articulare lejeră a pensulei, care reproduce sensibilitatea apriorică a imaginii.

Predilecția pentru „documentalism” sau „fotorealism”, reiterează expresia brută a figurilor, surprinsă momentan în mișcări, acțiuni și gesturi dinamice întâmplătoare [224, p. 20-23]. Ideea

este aplicată în portretizarea regizorului „Vlad Ioviță” (1982–1983) (Fig. A.2.111) de V. Russu-Ciobanu, prin „reportaje” schematice, fugitive „rupte” din cadrul vieții reale și „montate” cinematografic în cadrul plastic al tabloului. Soluția plastică urmărește prezentarea neordinară a chipului personal și profesional al figurii.

În pictura națională din perioada anilor 1983–1984 se întrevăd și unele influențe din arta Țărilor Baltice, interesate de „fauvism, cubism, futurism și expresionism” [252, p. 1]. Acestea motivează abordarea plastică a imaginii figurative din tablourile: „Pe hipodromul de la Ungheni”, „Dimineață. Consăteni” de I. Cojocar; „Contemporanii mei – energeticienii” de G. Sainciuc; „Detașament de construcție. Prânzul în câmp” de I. Serbinov; „Focuri de artificii. Victorie” de Al. Grigorașenco; „Întâlnirea. Anul 1944” de G. Dmitrev; „Jubileul bunicului” de F. Hămuraru; „Imnul muncii” de S. Cuciuc; „La drum” de A. Baranovici; „La lucru (În livadă)” de P. Fazlî; „La stână” de V. Nașcu; „Pământ – țăranilor” de Al. Catalnicov; „Sărbătoarea pâinii” de I. Stepanov; „Timp de primăvară. Mecanizatorii” de Gh. Muntean; „Țesătoare de covoare din Ceadâr-Lunga” de V. Brâncoveanu ș.a. În lucrările nominalizate imaginea figurativă aspiră la o democrație estetică prin factura plastică și combinațiile eclecticice ale formei, modelate într-un ritm grăbit. În urma acestora, „evoluția ideii artistice trece de la imaginea concretă la recrearea unei comunități, de la analiză la sinteză, de la aprecierea obiectivă a caracterului imaginii la o percepție mai personalizată, mai subiectivă, cu o utilizare mai largă a formelor convenționale...” [A.1. 6, p. 5].

În pânzele „Pe hipodromul de la Ungheni” (1983) (Fig. A.2.112) și „Dimineață. Consăteni” (1984) (Fig. A.2.113), de I. Cojocar (1950), temperamentul grăbit, ușor neglijent sau incert al reprezentărilor figurative, sporește sesizarea expresiv-emoțională a stării și atmosferei momentane. Același temperament plastic, devine concentrat la o reprezentare simbolică în cadrul figurativ „Imnul muncii” (1984) (Fig. A.2.114, a,b) de S. Cuciuc, urmărind crearea unei imagini metaforice a spiritului național. Chipul figurativ este modelat prin predilecții expresioniste, combinate cu unele intenții asociate fauvismului, care lasă imaginea într-un joc de umbre și lumini direcționate haotic. Jocul coloristic sporește percepția dinamică a mișcării, asociată temperamentului nestăvilnit și energetismului muzical al folclorului național. Modelajul plastic lipsește chipurile portretistice de claritate și detalizare volumetrică, în scopul creării unei expresii spiritual-emoționale generale prin temperamentul degajat al penelului.

Interesul fauvist al culorilor se resimte și în imaginile figurative a tablourilor „Timp de primăvară. Mecanizatorii” (1984) (Fig. A.2.115) de Gh. Muntean (1934) și „La lucru (În livadă)” (1984) (Fig. A.2.116) de P. Fazlâ (1953), sporind valențele coloristice pentru formarea unor game semnificativ-sugestive la starea afectivă a figurilor. La o sinteză interpretativă recurge și

imaginea figurativă „Pământ-țărănilor” (1984) (Fig. A.2.117) de Al. Catalnikov (1929), prin modelajul intens decorativizat, schematizat și aplatizat, descriind convențional ideea subiectului.

În tendințele creative ale picturii naționale se întrevăd unele asociații cu „noul figurativism” sau o „noua sensibilitate” din ambianța picturii românești [39] „atrasă de atitudinea expresionistă, de cromatisme violente, viscerale, de gestualismele bruște, agresive... tentată de supradimensionare și patetism spectacular, dar și ironie, deriziune și grotesc” [39, p. 124]. De altfel, același caracter progresiv se pronunță și în pictura artiștilor „neformali” din Leningrad (A. Arefiev, R. Vasmi, R. Gromov, V. Șaghin, S. Șvarț ș.a.), care „revocau realitatea actualității prin formele neînfrumusețate... pătrunse de compătimirea sinceră a omului” [197, p. 38].

Spiritul „noii sensibilități” motivează interesele plastice și semantice ale picturii figurative moldovenești de la mijlocul anilor '80. Implementarea acesteia se realizează prin două modalități de abordare plastică: una interesată de „structură factuală” ca în lucrările: „Izvor” (1985) de V. Zazerscaia; „Petrecerea la armată” (1985) de M. Grecu; „August 1944” (1985) de Igor Lencic; „Blocadă. Încercări ale vieții” (1985) de V. Obuh; „Așteptare” (1984–1985) de P. Rusu, iar alta – de „documentalism” sau „fotorealism” ca în: „Balada *Miorița*” (1985) de Ș. Beiu, „Capul de pod de la Nistru” (1985) de I. Stepanov, „Combinatul de producție a covoarelor Ungheni” (1985) de P. Jireghea, „Țăranii din satul Joltai” (1984–1985) de Alexei Novicov ș.a.

Predilecția structural-factuală capătă o amploare specifică în compoziția „Izvor” (1985) (Fig. A.2.118) de V. Zazerscaia, împodobind miraculos chipurile figurilor cu savoarea strălucitoare a țesăturilor vestimentare. Artista neutralizează intenționat tonul coloristic al portretelor la o nuanță pală opacă, ajustând descrierea liniară la configurații simple uneori iconografice. Concomitent, sporește rafinamentul factual-ornamental al broboadelor și vestimentației, care înobilează puternic chipul plăpând al figurilor și le produce o sensibilitate „fenomenală” sau „excepțională” a datelor perceptiv-tactile. Valorația coloristică joacă un rol determinativ al formelor figurative pe fondalul spațial, dispuse într-un temperament textural-factual omogen, variabil doar prin calități imitative ale materialului.

În aceeași arie stilistică se înscriu căutările experimentale prin „jocul tehnologic cu vopseaua” [129, p. 6] din compoziția „Petrecerea la armată” (1985) (Fig. A.2.119) de M. Grecu. Acestea reduc imaginea figurativă la o schematizare geometrică radicală, care doar fixează aluziv proeminența personajelor prin sugestiile minimaliste ale formei, dizolvate în factura temperamentală a penelului. Integritatea plastică a figurilor rămâne sesizată prin configurarea petelor albe sugestive la imaginea prosoapelor așezate tradițional pe umerii tinerilor și imaginea incertă a căciulilor, valorate factual, care încadrează vag conturul naiv al feților. Sugestiile convenționale favorizează pronunțarea metaforico-simbolică a imaginii subiectului.

În cealaltă extremă a interpretării plastice se plasează predilecția pentru „documentalism” sau „fotorealism”, care aduce imaginilor figurative o percepție aproape tactilă a calităților materiale. Tendința plastică modelează imaginea figurilor din compoziția „Balada *Miorița*” (Fig. A.2.120) de V. Beiu (1960), dispusă într-un clarobscur teatralizat, ce favorizează reliefașarea volumetrică a formelor. Imaginea figurativă nu face asocieri cu reprezentarea realistă sau neoclasică, ci formulează o viziune nouă, interesată de transbordarea metafizică a formelor la o realitate imaginară sau onirică. Prin aceleași opțiuni interpretative se manifestă și figurile din tabloul „Țăranii din satul Joltai” (1984-85) (Fig. A.2.121) de Al. Novicov (1931), implicate într-un cadraj aluziv al unei secvențe derivate din amintiri și memorii.

Tendințele experimentale din cadrul figurativului, demonstrează la mijlocul deceniului nouă o delectare în aria neo-expresionismului, prin care pronunță prima fază a „noului figurativism” din pictura moldovenească. În acest context se remarcă schimbări importante particulare a etapei anilor '80.

Forma plastică include: structură simbolică, ajustată geometric, naiv sau deconstructiv, combinând eclectic diverse factori și configurașii plastice; dramaturgia plastică sporește interacșionile expresive libere, dinamice și temperamentale, conectate într-o scenă aluziv-asociativă; tehnica și stilul imprimă tendințe neo-expresioniste, prin temperamentul impulsiv și emotiv al penelului; caracterul și tipologia figurativă pronunță note misterioase, enigmatice, irascibile, uneori fruste sau iconografice care completează imaginea cultural-artistică a societății.

Mesajul semantic aduce noi expresii prin: reflecția ambianșei socio-culturale a contemporaneității; reproducerea expresiei spiritual-afective a subiectului prin sugestii senzaționale, extravagante, incitante sau intime; conșinutul se axează pe valenșele spiritual-emoșionale prin care dezvăluie ambianșă mediului contemporan; sensibilitatea figurativă reflectă afabilitatea spiritului și imaginarului introspectiv, cu o destindere spre spiritualizarea imaginii spașial-atmosferică.

4.2. PICTURA FIGURATIVĂ ÎN DEPĂȘIREA PARADIGMEI TRADIȚIONALISTE

Figurativul picturii moldovenești din a doua jumătate a anilor '80 recurge la un proces consecutiv de încheiere a cursului modern de factură tradișionalistă „abordând aria stilistică fertilă și polivalentă postmodernistă” [126, p. 6]. Intenșia stilistică reușește să se pronunțe într-un climat socio-cultural instabil și contradictoriu, „era apusul epocii „stagnării” și începutul „restructurării” gorbacioviste, însoțite de o imensă și explozivă proliferașe a libertății spiritului creator, de o sincronizare pe cât posibilă cu valorile autentice ale artei mondiale” [49, p. 1]. În

pofida climatului încordat, arta plastică din Moldova evoluează în tandem cu cea a țărilor limitrofe, înscriind un nou segment și ultim al cursului modern tradiționalist. Acesta este numit: „Noua sensibilitate” sau „Noul figurativism” – în România; „Noua sensibilitate” – în Ungaria; „Neobrutalism sau realism radical” – în Polonia; „Noua imagine” – în Cehoslovacia, iar în URSS prin termenul de „soz-arta”, apărută sub perestroika sovietică” [38, p. 130]. Pictura țărilor est-europene în această perioadă manifestă tendințe mult diferite față de pictura țărilor central-europene, preocupate în mare parte de exagerările pop-art-ului și non-figurativului, care „afectează” și arta estică, începând cu anul 1989. Între timp, spiritului conservatist și atașamentul fidel față de tradiții dezvoltă în pictura națională și cea a țărilor limitrofe o evoluție frumoasă a picturii figurative de tip tradiționalist.

În primăvara anului 1985, la Moscova se desfășoară „Expoziția unională a tinerilor artiști”, unde se remarcă „tendințe și directive diametral opuse, prin viziunea și percepția incompatibilă, contradictorie în reprezentarea omului”, cu „schemele primitiviste”, „deformările” plastice și „atitudinea critică față de lume” [227, p. 5, 6]. Aceleași tangențe ideatice se remarcă și în caracterul „Noului figurativism” din pictura românească, manifestat prin „brutalitate”, „agresivitate” și „gestionisme bruște” [38, p. 124]. Aceste intenții expresiv-plastice influențează și inspiră evoluția picturii moldovenești, motivând-o la promovarea unui „suflu proaspăt al schimbărilor” – interesat de libertăți creative [49, p. 1].

Perioada anilor 1985–1989 este traversată de evenimente socio-culturale care exprimă contradicție, observată clar prin manifestările plastice ale picturii, dar și prin succesiunea tematică a expozițiilor din țară. În 1985, se desfășoară expoziția consacrată jubileului de „40 de ani de la Victorie”; în 1986 – expozițiile „Noi construim comunismul” și „De la congres la congres”, dedicate congreselor XXVII al PCUS și XVI al PCM, și, tot în 1986, expoziția „Artiștii în lupta pentru pace” constituie ca o replică de răspuns deciziei UNESCO de a considera anul 1986 – An internațional al Păcii [A.1. 31, p. 4]. În 1987, expoziția „Pe veci împreună”, consacrată împlinirii a 175 ani de la eliberarea Basarabiei și alipirii ei la Rusia, și tot în 1987 „Tinerimea Moldovei” – o expoziție „simbolică” de orientare conceptual-contemporană este marcată de inovațiile artistice ale „tinerilor plasticieni reveniți de la studiile din străinătate (Tallinn, Moscova, Lvov, Sankt Petersburg, Budapesta etc.)” [115, p. 151]. În 1988, expoziția „Întotdeauna de veghe”, consacrată jubileului de 70 ani de la formarea miliției sovietice, și expoziția „La straja cuceririlor socialismului” (1988) este înregistrată ca un ultim eveniment expozițional oficial al picturii moldovenești sovietice.

Analizând colecția lucrărilor de pictură a MNAM din această perioadă, surprindem acel „fior” al schimbării de viziune, subordonate altor exigențe estetice, nonconformiste și excentrice,

care „răspund în felul său unor stări ..., unor așteptări, frustrări și nevoi subterane” [39, p. 33], descătușate de complexe și restricțiile ideologice oficiale. Figurativul din imaginea plastică se implică în redarea unui concept despre „lumea înconjurătoare” printr-o „interpretare subiectivă a frumosului, a dramei existenței umane, a continuității vieții pe pământ” [132, p. 14]. Noul caracter devine observat în lucrările anului 1985: „Flori pentru Europa. Pe drumurile Europei” de Alexei Catalnicov; „Muza câmpurilor” de Gheorghe Șoitu; „Naștere” de Valentina Bahcevan; „Oțelarul fruntaș de la Râbnița Iurie Hazov” de Mihail Gorban; „Pământ natal” de I. Cojocar; „Au ieșit Luceferii la mal...” de Maria Mardare; „Tata s-a întors de la război” de Mihail Statnâi; „Veteranii mai stau pe front” de Mihail Burea ș.a.

În conținutul ideatic al „noului figurativism” moldovenesc se strecoară o puternică expresie poetică, răvășită uneori de reflecții filosofice, mitologice, alegorice, mistice și fantastice, care pretind să configureze valorile cultural-artistice naționale, prin prisma vizorului modern contemporan. Sub aspect plastic noua viziune dezvoltă structura „factuală” a imaginii, preocupată în continuare de decorativism ornamental și constructivism monumental, spre un caracter autonom cu „personalitate” estetică. Această „personalitate” derivă din multiplele parafrazări, deformări și reevaluări plastice ale imaginii figurative reale, prin combinații eclecticice a paradigmelor moderne, ce au interacționat în formularea caracterului modern al picturii moldovenești.



Figura 4.5. Catalnicov Alexei, „**Flori pentru Europa. Pe drumurile Europei**”, 1985, u/p., 100 × 110 cm., MNAM.

Figura 4.6. Șoitu Gheorghe, „**Muza câmpurilor**”, 1985, u/p., 115 × 130 cm., MNAM.

Figura 4.7. Moșanu Vasile, „**Povață**”, 1981–1984, u/p., colecție privată.

Idea compoziției „Flori pentru Europa. Pe drumurile Europei” (Fig. 4.5, p. 114) de Al. Catalnicov recurge la o interpretare plastico-factuală novatoare, care promovează scena ca o imagine semnificativ-simbolică a unor calități etico-morale mărețe, generoase și elegante. Figurativul recurge la o interpretare alegorică a subiectului, manifestând, prin caracterul atitudinilor, gesturilor și intențiilor plastice, o expresie euforică a tendințelor și cutezanțelor socio-culturale contemporane, înmiresmate cu profunde sugestii literar-poetice. Relația celor

două figuri este menținută în raporturi geopolitice asociative, sugerate semnificativ prin factură plastică: figura femeii destul de modestă, modernă, rafinată și elegantă – specifică atmosferei și ambianței socio-culturale europene, iar cea a bărbatului, ușor înăspriată, prin factura rigidă a formelor, dramatismul psiho-emoțional al portretului și caracterul eroico-militar al costumației – configurează tipologia contemporanului sovietic, ajuns la o etapă de conștientizare a evoluției sale socio-culturale. Complexitatea interacțiunii acestor două figuri și ponderea profunzimii semantice reprodusă de acestea, este foarte bine asimilată și sugerată, utilizând imaginea abstractă a panoului decorativ de o expresie mistico-fantastică. Intervenția feerică a decorativismului din fondal, interacționează polivalent semantica conținutului, reflectând, pe de o parte, evoluția temporală prospectivă „strălucitoare” a relației figurative, pe de altă parte – imaginea mediului comun al provenienței, tradiției și experiențelor retrospective. Sub oricare aspect nu am privi rezoluția plastică a imaginii cu structura constructivă a compoziției, ele „conduc” privirea spre un centru sporit de atenție focusat pe relația bifigurativă a „dialogului”, evocat prin conexiunea mâinilor, privirilor, atitudinilor și cezura dintre figuri. Prin acea „pauză” spațială dintre figuri se pronunță întreaga narațiune semantică a subiectului, sporind, totodată, o percepție spațial-temporală a duratei procesului de apropiere, care pare „înghețat” și fixat la o replică metaforico-simbolică.

O evoluție interesantă a figurativului prezintă creația lui Gh. Șoitu (1947) din această perioadă prin compozițiile „Muza câmpurilor” (1985) (Fig. 4.6. p. 114) și „Odă apei din Bugeac” (1984-86) (Fig. A.2.122). Procedeele plastice al figurativului din prima lucrare este formulat după unele clișee ale „stilului auster”, evoluând ușor spre o soluționare plastică mai degajată, evidentă prin lejeritatea factuală a pensulațiilor și reliefaarea mai impulsivă a datelor senzoriale. Imaginea figurativă este generalizată integrat, încadrată într-un spațiu „culisat” teatral, concentrat pe o evoluție simbolică, „cântătoare” a ideii subiectului, ce promovează valorile cultural-spirituale naționale.

Experimentele procedurii plastice oferă reprezentării figurative soluții noi de interpretare a ideii sau conceptului artistic în tabloul „Oțelarul fruntaș de la Râbnița Iurie Hazov” (1985) (Fig. A.2.123) de M. Gorban (1956). Imaginea figurativă este asociată fotorealismului, ca tendință practică atât în arta occidentală, cât și în cea euro-asiatică (România, Rusia), prin care figurativul caută o intenție ostentativă, specifică atitudinii și spiritului excentric al figurii. Imaginea oțelarului apare ca o secvență sau stop-cadru selectat întâmplător din dinamica activă a vieții profesionale, fără pretenții la aranjare, plasare și pozare a figurii, pledând pentru o altă percepție a realității – epurată de toate „clișeele” stilistice anterioare, constituită doar din realitatea arhicunoscută a cotidianului. Modelajul figurativ caută să valorizeze profunzimea

psihono-emoțională, starea afectiv-spirituală și disponibilitatea dinamică a personajului, printr-o dispunere „brută” instantanee, care pretinde la o expresie „documentară” ... „imediat eficace, în care să te poți recunoaște rapid” [39, p. 35]. Concomitent, prin dispunerea necondiționată a figurii, se suscită și o latură dramatică a temperamentului personal, motivat de trăiri nervoase sau încordate, susținute și prin cromatica neoexpresionistă, care dezvăluie cu o certitudine maximă amploarea calităților umane reale.

În aria experimentelor postmoderne se înscrie și figurativul din creația lui Vasile Moșanu (1955), răspunzând „atât la probleme de ordin plastic ce și le pune, cât și la problemele vieții ce-l înconjoară” [132, p.14]. Soluționarea plastică a compoziției „Povață” (Fig. 4.7. p. 114), deși creată în 1981-84, conform novației factual-plastice se aliniaza experiențelor de după anul 1985, raportând imaginile figurative la un „program iconografic”, întâlnit în cadrul căutărilor „noului figurativism” din pictura românească [39, p. 35]. Rezoluția iconografică reduce datele descriptive a chipurilor, amplificând în același timp profunzimea lăuntrică a gândului meditativ, care manifestă un caracter simbolic cu o „transformare cosmică transcendențială” [131, p. 1].

Apelează la intențiile transformatoare ale formelor apriorice și V. Bahcevan în lucrarea „Nașterea” (Fig. A.2.124), dispuse în diferite raporturi dimensionale, asociative și semnificative, creând o ipoteză a fenomenelor reale. Figurativul depășește sau refuză datele perceptive ale imaginii, în favoarea unor combinații de cadre, ce emit expresii simbolist-metaforice, care fortifică polivalența semantică. Pe de o parte, motivul figurativ descrie o scenă familiară blândă cu o sensibilitate lirico-baladică expusă prin tematica maternității, iar, pe de alta – prezintă un caracter nonconformist, ușor „înrațit”, prin disproporționările aspre, cu configurații tăioase neo-fauviste și neo-expresioniste. Și totuși, imaginea figurativă reușește să-și integreze eclectică procedeele plastice la o replică demistificată a intimismului spiritual-afectiv.

O combinație polivalentă oferă și figurativul compoziției „Veteranii mai stau pe front” (Fig. A.2.125) de M. Burea, păstrând influența „stilului auster” în constructivitatea formelor, pentru antrenarea climatului ideologic al subiectului. Clișeul auster intervine în lucrare nu doar ca modalitate de structurare plastică, ci și ca indiciu de caracter și apartenență temporală, intens perceptibilă în gruparea figurativă din ultim-plan. Imaginea acestei grupări provoacă o puternică rezonanță meditativă cu un imens conținut afectiv, ce sporește o dublă sensibilitate, referitoare la comemorarea trecutului și la valorizarea prezentului, interdependente prin „jertfa” trecutului pentru prezent. Complexitatea acestei expresii meditative se reușește grație combinației experimentale, ce permite asocierea, suprapunerea și interceptarea eclectică a diferitor imagini, aducând profunzime și consistență conceptului ideatic.

După observațiile criticului de artă C. Spînu „creația pictorilor din această perioadă este reprezentativă prin caracterul studiului și experimentului cu materialul plastic” [132, p.14], concentrate în mare parte pe o surprindere hazardată a realității vieții. În consecință, imaginea figurativă caută diverse modalități interpretative a realității, apelând uneori la secvențe fantastic-iluzioniste legate doar sugestiv de realitate, exprimând un concept al universului spiritual. Spre exemplu, în interpretarea M. Mardare (1954) din compoziția „Au ieșit Luceferii la mal” (Fig. A.2.126), figurativul recurge la o raportare realistă neobiectivă a formelor, într-un spațiu fantastic transcendent, care sporește percepția alegorică sau simbolică a sensului. La extrema opusă, se plasează expresia interpretativă a lui S. Cuciuc în „Brigadă de femei” (1986) [fig. A.2.127], care refuză obiectivismul real al formelor, în favoarea unor configurări simbolist-metaforice, schematizate după principii ornamental-decorative. De această dată, prin formele convenționale abstractizate, figurativul sugerează un fenomen al realității.

O soluționare plastică intermediară între cele două extreme interpretative descriu lucrările lui P. Fazlâ (1953) „Ciobanii Bugeacului” (1986) (Fig. A.2.128) și a lui I. Cojocaru „Cântec” (1986) (Fig. A.2.129), care mențin asiza figurativului la albia realului tridimensional, parțial schematizat și decorativizat, „creând imaginii artistice o înaltă ținută estetică și semnificativă” [126, p. 6]. Tot în aceeași rezoluție interpretativă se manifestă și compoziția V. Zazerscaia „Pâinea casei mele” (1986) (Fig. A.2.130) completată prin factura strălucitoare a modelajului plastic, care la fel, ca în tabloul „Izvor” (Fig. A.2.118), sugerează valori calitative figurativului. Subiectul lucrării oglindește un motiv cotidian real, aluziv la valorile culturii și tradițiilor naționale, printr-o abordare contemporană. „Fiind întru totul legați de plaiul natal, artiștii descriu frumusețea și drama pământului, tendința moldoveanului spre spiritualitate, continuitate a neamului și istoriei lui, libertate și armonie cu natura” [133, p. 14].

Spre o evoluție progresivă a interpretării plastice tinde și genul portretului din această perioadă: „Elegie”, „Maternitate”, „Portret de tânără” (1985) de E. Bontea; „Zinaida Trofimovna Glavan” (1985) de O. Orlova; „Portret de femeie” (1985-86) de Vasile Nașcu; „Portretul cântăreței A. Belcevicina” (1986) de L. Țonceva; „Familie de circ” (1986) de V. Bahcevan; „Liudocika” (1986) de A. Zevin; „În așteptare” (1986) de P. Obuh ș.a. În modelajul factual al figurativului regăsim multiple ecouri ale experimentelor avangardiste, adaptate caracterului tipologic al personajelor, prin care „expresivitatea portretelor, structura lor plastică și orchestrarea coloristică este adecvată stării sufletești și psihologiei omului” [155, p.4]. Atât în interpretarea E. Bontea („Elegie”, „Maternitate”, „Portret de tânără”), cât și a V. Bahcevan („Familie de circ”), portretul capătă o rezonanță stilistică fauvistă, destul de sonoră, obținută prin combinațiile coloristice contrastante, asociate dialecticii decorative din pictura țărilor baltice.

O formulă interpretativă neoavangardistă propune portretul lui P. Obuh (1986) „În așteptare” (Fig. A.2.131), implicând secvența portretistică într-un spațiu iluzoriu, de o expresie mistică transcendentală. Senzația misticului, este alimentată sau provocată de incertitudinea vizuală, unde „cosmicul simbolic coagulează și formează „realul” [155, p. 14]. O doză de incertitudine însuflă însăși imaginea figurativă, prin trecerile radicale de la concretitudine reală la dizolvare în imaginea spațială transcendentală, lăsând interpretarea vizuală a imaginii pe seama imaginarului și sesizabilului intuitiv.

Noile implementări plastice și semantice favorizează apariția în pictura figurativă moldovenească din ultimul sfert al deceniului nouă a unei viziuni meditativ-filosofice asupra valorilor moral-spirituale ale omului, prin așa numitele „lucrări-meditații” [A.1. 28, p. 6]. Această concepție persistă în numeroase tablouri: „Ziua poeziei”, „Între bunici” (1987), „Omagiu celor căzuți” (1988) de S. Cuciuc, „Cariatida” (1987) de V. Zazerscaia, „Ion Creangă ascultă un cântec vechi” (1987) de A. Catalnicov, „Iarna copilăriei” (1987) de Iu. Platon, „În așteptare” (1987) de M. Mireanu, „Petru cel Mare și Dimitrie Cantemir” (1987) de P. Rusu, „Scrisoarea speranței” (1987) de V. Sandu (1965), „A fost odată ca-n povești...” (1988) de V. Beiu, „Amintiri” (1988) de M. Noroc (1959), „Deșetepțare” și „Sinceritate” (diptih) (1988) de Gh. Șoitu (1947), „Împărăția Semilunii”, „Dialog” (1987), „Altarul” (1988) de A. Mudrea ș.a. Lucrările nominalizate reprezintă trăiri, reflecții și meditații asupra existenței umane, vieții și valorilor naționale, plasate într-un spațiu metaforic, uneori transcendental depărtat de rutina cotidianului, pentru o deslușire mai clară a semnificației spirituale. Imaginea figurativă se deplasează cu ușurință prin diverse coordonate spațial-temporale, devenite mai degrabă aspațiale și atemporale, în favoarea epurării și șlefuirii unor concepte general-umane, dispuse printr-o viziune simbolică.

În interpretarea lui S. Cuciuc din tabloul „Ziua poeziei” (Fig. A.2.132) și „Între bunici” (Fig. A.2.133), figurativul se debarasează de ponderea materială, forțând nota sensibilității spirituale, prin laconism geometrizat abia recognoscibil. Demersul figurativ se asociază puternic, conceptului de „metaforă poetică formalizată din simboluri” [133, p. 14], „rostită” cu multă vâltoare spirituală. Structura compozițională a imaginii figurative se simplifică considerabil, ajustându-se plastic până la o sintaxă decorativă, plină de semnificații, care în lucrarea „Ziua poeziei”, prin verticalitatea centrală a formelor albe, descrie înălțare spirituală, evlavie culturală, puritate și ingeniozitate. Lucrarea „Între bunici”, prin structura densă a aranjamentului figurativ „împletit” plastic cu structura pomului, semnifică unitate, rezistență și continuitate a tradițiilor naționale. Factura plastică a figurilor, insinuează o apropiere de caracterul textil tradițional, subliniind proveniența etno-culturală.

În vizorul creativ al artiștilor deseori revine interesul pentru revalorificarea caracterului etno-cultural național, transformându-l în această perioadă într-un concept simbolist-metaforic, care assemblează în conținutul său amploarea semantică a trăirilor retrospective. Astfel, prin organizarea compozițională simetrică, selecția riguroasă a formelor și paralele asociative între om și pom, se configurează conceptul ideatic al lucrării „În așteptare” (1987) (Fig.4.8, p. 119) de Mihai Mireanu (1949). Esența conceptului ideatic pronunță primordial sentimentul așteptării, evocat în mod concis de imaginea figurativă aparent „înțepenită” într-o poziție interogatoare sau cercetătoare (cu sens de așteptare), fără să dialogheze sau să colaboreze între ele, lăsând o deslușire sonoră a monologului introspectiv. Întreaga regizare a lucrării pare concentrată pe demersul meditativ al personajelor, descris sugestiv prin factura fondalului cu reflexele aluzive la universul trăirilor spirituale.

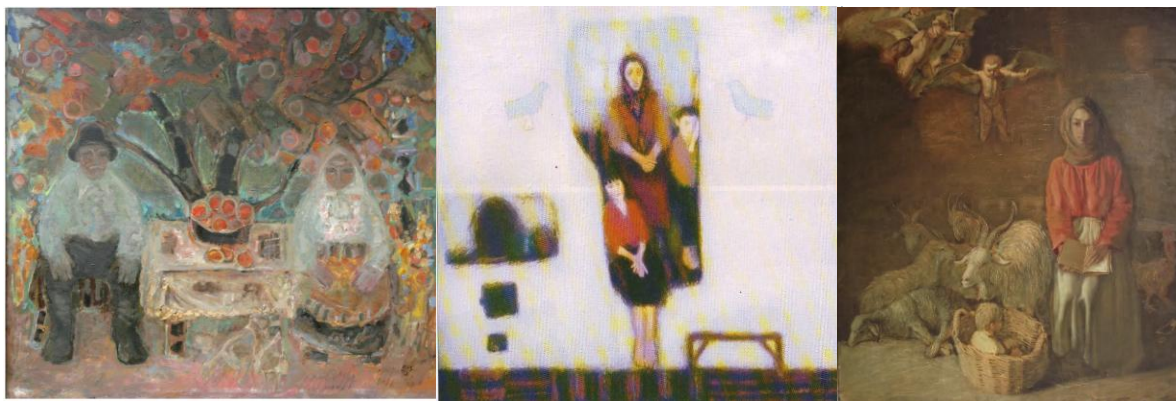


Figura 4.8. Mireanu Mihail, „În așteptare”, 1987, u/p., 101 × 113 cm., MNAM.

Figura 4.9. Platon Iurie, „Iarna copilăriei”, 1987, u/p., MNAM.

Figura 4.10. Beiu Ștefan, „A fost odată ca-n povești...”, 1988, u/p., 139 × 123 cm., MNAM.

Spre un concept profund metaforic ne ghidează imaginea figurativului din lucrarea „Iarna copilăriei” (1987) (Fig.4.9, p. 119) de Iu. Platon (1963), aducând sugestii simbolice ce comprimă integru chintesenta imaginii și trăirilor derivate din amintiri. Chipul figurativ este redus la configurări extrem de simple aproape nonconstructive, lipsite de contur grafic și integritate formală. Proeminența formei este preluată de expresivitatea petelor coloristice, atașate valențelor pământii ale ceramicii naționale, care, prin consistența opacă, fluidizează ușor formele în fondal, suscitând percepția senzitiv-tactilă a integrității, voluminozității, materialității și căldurii vitale a formei. Modelajul plastic al figurativului descrie o cultură creativ-artistică personalizată absorbind în caracterul tehnic al penelului esențe ale artei populare și valențe moderniste din pictura estoniană. Procedeele tehnice cu tratarea mărunță a formei, posedă o capacitate uimitoare de dizolvare „moale” a conturilor printr-un efect „sfumato”, care oferă posibilitatea proeminenței senzoriale a imaginii figurative. Succinta reprezentare figurativă a tabloului

(Fig.4.9, p. 119) râvnește să cuprindă esența tipologică a chipului național, cu tradiția, obiceiurile de viață și datinile culturale, printr-o imagistică simbolico-metaforică. Caracterul metaforic este bine configurat și prin „coloritul organic legat de universul cromatic autohton și detaliile semnificative” [27, p. 52], care reproduc o „muzicalitate nostalgică a tonurilor coloristice locale” [126, p. 6] ce răvășesc trăirile psiho-emoționale derivate din memoriile copilăriei.

Se apelează la metafora plastică și în figurativul din compoziția „A fost odată ca-n povești...” (1988) (Fig.4.10. p. 119) de V. Beiu (1960), care interpretează un motiv epico-baladic printr-o alură lirico-romantică, plină de mister și poezie. Chipul figurativ este caligrafiat obiectiv-mimetic în corespundere adecvată cu realitatea lumii tangibile, suscitând sensibilitatea universului introspectiv cu trăirile, afecțiunea și alura meditativă lăuntrică. Însă această „realitate” obține un caracter polivalent prin conexiunea imaginii mirifice înduioșătoare a cotidianului, cu secvența iluzionist-fantastică din colțul stâng de sus al pânzei, de o proveniență cosmică transcendentă, insuflând întregului spectacol o alură filosofico-meditativă. Monologul deslușit din privirea izolată și distantă a figurii dezvăluie o narațiune profundă plină de mister și ambiguitate, care separă categoric universul spiritual lăuntric de mediul înconjurător cu toate aparențele iluzioniste, configurând polivalența mesajului semantic. Formele din jurul figurii capătă un rol ilustrativ al gândurilor și meditațiilor, variabile în diferite sfere spațial-temporale. Astfel, artistul sporește intenționat polivalența cadrului figurativ, gestionat prin „coduri” metaforico-simbolice, care în interacțiunea lor semiotică favorizează o amplificare a conceptului ideatic.

Printr-un profund caracter meditativ se manifestă și figurativul din compoziția „Ion Creangă ascultă un cântec vechi” (1987) (Fig. A.2.134) de A. Catalnicov, apelând la o metamorfoză plastică a datelor perceptive caracteristice realității, imprimând diverse reflecții meditativ-conceptuale. Pătruns de unele inspirații plastico-formale din opera lui M. Grecu și V. Zazerscaia, artistul separă ușor imaginea figurativă a poetului, prin concretitudine plastică și aranjament compozițional, asigurându-i prioritate în tablou. Chipul îngândurat și ușor desuet al figurii, sporește proeminența mesajului semantic, care dezvăluie o „cântare” a universului filosofico-poetic. Prin această desuetudine sporește percepția combinațiilor spațial-temporale ireale, transcendente „ce exprimă o lume aparte adânc spiritualizată” [133, p. 14]. Alura meditațiilor rămâne sesizată prin imaginea metaforico-alegorică a celor trei figuri feminine, ușor distanțate și dematerializate prin modelajul plastic, producând semnificații sugestive, ce reflectă sensibilitatea lirică meditativă a poetului. Prin lecturarea valențelor „intuitive” și „imaginare”, figurile feminine evocă un „cod” [126, p. 6] de sesizare și înlesnire a ecoului meditativ al poetului, într-un moment de singurătată, unde figurile sunt o întruchipare a imaginației spirituale.

În acest caz, figurile feminine capătă asociații cu muzele clasice sau cu cele „trei grații” ale inspirației artistice. Percepția monologului și dialogului în aceeași imagine, atestă un fenomen de metamorfoză a relațiilor interfigurative tradiționale cu o direcționare a mesajului la percepții intuitive și imaginare, alimentate dintr-o arie a transcendentalului.

Spiritul transformator al figurativului se resimte și în compoziția V. Zazerscaia „Cariatida” (Fig. A.2.135) cu implicarea neobișnuită a figurilor într-o acțiune sau manifest simbolic într-un spațiu ireal. Percepția senzorială a acțiunii, gesturilor sau a calităților spațial-reale sunt parafrazate semnificativ prin sugestii facturale cu un efect tactil al apei, pietrei sau țesăturii artisanale. Dramaturgia figurilor este conectată la conceptul semantic al cariatidei – „statuie reprezentând o femeie care susține, ca o coloană, cornișa unui acoperiș...” [51, p. 139], implicate în realizarea manifestului ideatic, prin gesturi și configurări simbolice. Cele trei figuri din compoziție manifestă acțiuni și replici diferite, dar conectate la o acțiune comună de „susținere”, „ridicare” și „sprijinire” al elementului metaforico-alegoric al continuității vieții și existenței umane. Modelajul plastic-factural al figurilor, urmărește o pronunțare senzitivă a vârstei, rolului și acțiunii figurilor, prin sugestii simbolice ale culorii, texturii și facturii grafice, ce contribuie la dezvoltarea conținutului semantic.

La un concept metaforico-simbolic tinde și imaginea figurativului din compoziția „Deșteptare” și „Sinceritate” (1988) (Fig. A.2.136) de Gh. Șoitu (1947), imprimând în canavaua sa reflecții profunde asupra culturii, evoluției vieții și familiei. Metamorfoza plastică a figurilor recurge la o formulare neoexpresionistă, prin pete mari de culori contrastante, combinate aspru și contradictoriu, pentru o repunere a calităților afectiv-umane într-o lume abstractă (transcendentală). Dimensiunea considerabilă a figurilor din prim-plan, focusează interesul plastic la calitățile expresive cu gesturi simbolic-alegorice, ce „pun în evidență o pluriformă și heteroclită utilizare a sintagmelor stilistice, rupte din contextul lor inițial și reasamblate după gustul ludic sau dramatic al contemporaneității” [39, p. 19].

O reflecție meditativă profundă asupra existenței umane manifestă figurativul din creația lui A. Mudrea (1954), recurgând la fragmentare, descompunere și apoi recompunere a secvenței recognoscibile. Procesul de metamorfoză plastică asimilează vaste semnificații filosofico-poetice și semnificativ-simbolice, ce configurează amploarea ideatică a conceptului. Conținutul senzorial al chilului figurativ se alimentează din energetismul impulsiv al modelajului plastic, ce recurge la o estompare în textura factual-coloristică a fondalului, ca în lucrarea „Altarul” (1988) (Fig. A.2.137), sau se pronunță decorativ prin ecleraje plate suprapuse ca în tablourile „Dialog” (Fig. A.2.138) (1987) și „Împărăția semilunii” (Fig. A.2.139) (1987). Modelajul plastic se concentrează pe un experiment al semnelor, din care se „naște” simbioza metaforică a

subiectului. În compoziția „Altarul” (Fig. A.2.137), laconica și succinta reprezentare figurativă însuflețește semnificativ spațiul mistic al imaginii, asigurându-i senzația de oază spiritual-afectivă prin interacțiunea semiotică cu toate semnele din jur. Cu toate acestea, imaginea figurativă nu prezintă semne evidente de viață, fiind intenționat descrisă ca o secvență iconografică, plasată într-un univers cosmic, dar care păstrează calitățile senzoriale prin rezonanța caracterului divin. Chiar și cu evidențierea fragmentară, artistul ne demonstrează că imaginea figurativă poate să conecteze toate fenomenele formal-plastice la o alură spirituală, ce trăiește în universul imaginar al omului.

Evoluția figurativului la finele anilor '80 nu urmează o cale bine ordonată cu un program estetic omogen bine definit, urmărind primordial să elibereze imaginea figurativă de orice dependență, prejudecăți sau restricții ideologice, refuzând orice model stilistic practicat anterior. Astfel, pictura figurativă pornește într-o agonie a descoperirii valorilor umane, ca unica instanță de raportare sinceră, veridică și autentică a realității vieții. Prin acest impuls creativ „fiecare cultură est-europeană a remodelat „invariantul” paradigmei estetice moderniste” [38, p. 161], reliefate conceptual prin grupări avangardiste: „Neobizantinismul”, „Sigma” – România, „Grupul zece” – Republica Moldova, „Conceptualiștii” sau „Noii sălbatici” – Rusia [248, p. 32] etc.

Pictura din RSSM manifestă multiple trăsături stilistice personalizate care, prin calitățile experimentale ingenioase, configurează un caracter complementar, reprezentativ ce „dă lovitură” ultimei faze moderniste, concentrând în acest segment un apogeu al creativității și expresivității figurative tradiționaliste. În anii 1988–1989, figurativul redescoperă expresivitatea dezlănțuită a culorii, capabilă să fortifice senzualitatea răzleață și uneori brutală a expresiilor reale printr-o replică dezinhibată și ostentativă a „eu-lui” individual. Astfel, calitatea introspectivă a afecțiunii spirituale se exteriorizează, imprimându-se sugestiv în textura senzorială a imaginii. Rezoluția plastică descrie un „nou subiectivism”, modelat după „un realism recesiv” [39, p. 37], înțeles, resimțit și perceput prin prisma valențelor afectiv-umane imediate, reiterate caracteristic prin sugestii semiotice, asociative cu ambianța sau anturajul spiritual al figurilor. Acestea subliniază în fond o realitate transpersonificată. Imaginea figurativă devine o metaforă a simțurilor și a trăirilor emoționale, interpretate într-un limbaj semnificativ concis. În palmaresul lucrărilor de această categorie estetică se înscrie reprezentativ: „Fotocorespondentul anilor de foc” (1988) de A. Sârbu; „Micii artiști” (1988), „Iar când voi fi pământ...” (1989), „Mestecatul mămăligii” (1989) de T. Zbârnea; „Portretul Zoei” (1988) de D. Peicev; „Melancolie. Flori” (1988-89) de Iu. Platon; „În casa bunicii mele e sărbătoare” (1989) de M. Lepădatu; „Cântec” (1989) de P. Fazlă ș.a.

Cu o sensibilitate extrem de sinceră și transparentă se manifestă imaginea figurativă a „Fotocorespondentului” (1988) (Fig. A.2.140) de A. Sârbu (1950-2000). Artistul modelează calitatea spiritual-afectivă a figurii prin jocul factual-coloristic „afectat” de o lumină impresionistă. Intensitatea și modul de intervenție a luminii facilitează interpretarea ostentativă a expresiei figurative, plină de energetism și dinamism temperamental, păstrând o alură melancolico-romantică a spiritului. Astfel, figurativul pretinde la o configurare ireductibilă a imaginii, capabilă să prezinte profunzimea „eului” biografic, individual. Percepția senzorială a figurativului se completează prin factura coloristică a fondalului, care reliefează sugestiv pulsunile psiho-emoționale, starea, mediul, experiențele și meditațiile figurii. Calitățile obiectiv-reale ale figurativului sunt convertite prin rezoluția plastică, transcotidiană, capabilă să evidențieze prin procedee atipice amplitudinea și profunzimea sensibilității figurii. Ca rezultat „spectatorului i se oferă, parcă, dreptul de a interpreta în modul său aparte ceea ce a fost imprimat cândva într-un moment” [A.1. 3, p. 4].

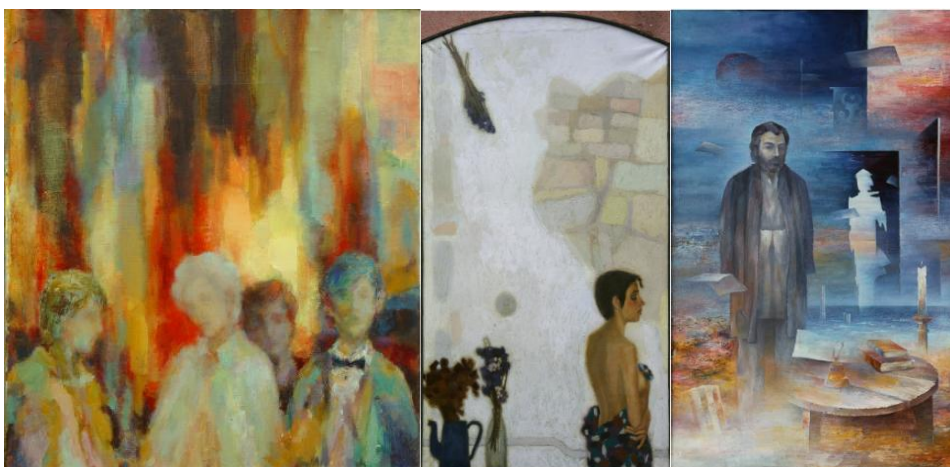


Figura 4.11. Zbârnea Tudor, „Micii artiști”, 1988, u/p., 90 × 80 cm., MNAM.

Figura 4.12. Platon Iurie, „Melancolie. Flori”, 1988-90, u/p., 203 × 110 cm., MNAM.

Figura 4.13. Mudrea Andrei, „Amintire”, 1989, u/p., 170 × 110 cm., MNAM.

O rezoluție plastică specifică pronunță imaginea figurativă din creația lui T. Zbârnea (1955): „Micii artiști” (1988) (Fig. 4.11. p. 123), „Iar când voi fi pământ...” (1989) (Fig. A.2.141) și „Mestecatul mămăligii” (1989) (Fig. A.2.142). Formula plastică este aparent interesată de estomparea factual-coloristică a formelor și renunțarea la detalizarea grafic-liniară, promovând pregnant pata coloristică cu sensibilitatea sa expresiv-imagistică. Obiectivul artistic al lucrărilor se focusează pe calitatea senzorială a chipurilor figurative, surprinse într-o reflecție meditativă profund introspectivă. În lucrările „Iar când voi fi pământ...” (Fig. A.2.141) și „Mestecatul mămăligii” (Fig. A.2.142), demersul figurativ pretinde la imagini opace, parțial incerte, lipsite de contur și constructivitate, ușor fuzionate tonal cu spațiul, pentru o transpunere

cât mai caracteristică valorilor senzoriale a personajelor. Astfel, figurativul pretinde la rolul de metaforă plastică a conceptului ideatic, axat pe reflecția meditațiilor introspective. Tocmai, de aceea artistul nu reliefează detaliat calitatea exterioară a figurilor, pentru o formulare mai expresivă a sensibilității interioare cu valorile universului spiritual. Aceeași intenție urmărește și imaginea figurativă a lucrării „Micii artiști” (Fig. 4.11. p. 123), însă de această dată se scoate în exterior datele informaționale ale figurilor printr-o sonoritate mai expresivă a culorii. Imaginea figurativului reprezintă aici o metaforă a spiritului, perceptibilă prin rezoluția plasticocoloristică, aluzivă la emotivitatea sentimental-afectivă, tipică proprietăților de vârstă, de timp și spațiu. În conținutul portretelor, deși destul de transfigurate și mistificate, predomină o evidentă intenție ostentativă, care conduce spre o profilare fidelă a datelor autentice cu sensibilitatea și tendințele socio-culturale a figurilor din generația tânără.

Sensibilitatea plastică a figurativului excelează până la o metaforică a frumosului estetic și a sensibilității introspective în tabloul „Melancolie. Flori”, (Fig. 4.12. p. 123) (1988–1990) din creația lui Iu. Platon, „canalizând conștiința spre trăiri nostalgice” [126, p. 6] profunde, pătrunse de afecțiune melancolică. Atitudinea gentilă față de datele autentice ale formelor cu universul lor specific, contemplă alura expresivă a motivului figurativ, surprins într-un cadru simplu, ordinar și aparent întâmplător, ce favorizează dezvăluirea sensibilă a inocenței și sincerității formei figurative. Dramaturgia plastică a cadrului figurativ asimilează multiple date metaforico-simbolice referitoare la ambianța afectiv-sentimentală a figurii. Acestea sunt dispuse într-o organizare laconică deseori cu spații mari libere ce permit motivului să „respire” larg „în voie” și să readucă mireasma asociațiilor tactile ale lucrurilor. Prin formele adecvate realității, se infiltrează o sensibilitate mirifică, lirico-poetică, ușor cantabilă a frumuseții estetice a lucrurilor simple, întâlnite fugitiv în viața cotidiană. Fiecare semn sau formă sugestivă din tablou are menirea de a readuce senzația trăirii de cândva, uitată în aria amintirilor și imaginațiilor, care revigorează profund contextul conceptual al mesajului prin reflecții nostalgic-melancolice. În plus, formele neînsuflețite din tablou asigură dramaturgia structural-compozițională cu direcționarea viziunii spre figura umană. Repetările ritmice și analogice ale formelor (vasele cu flori de jos), legate prin traiectorii liniare dinamice (legătura de flori de sus), conduc atenția vizuală spre figura umană, plasată modest la marginea din dreapta de jos a tabloului. Această poziționare a figurii, cu gestul și atitudinea sa retrasă, denotă acea viziune nouă cu reflecția introspectivă a fenomenelor spiritual-afective, care devine exteriorizată prin abordarea ostentativă, nonconformistă a formulei plastice. Afecțiunea introspectivă devine „palpabilă” prin laconicele semne și sugestii ce ni le oferă configurația, fără detalizări sau concretizări directe,

asemeni modelajului figurativ din creația lui T. Zbârnea, oferind prin acestea un amplu colorar al conținutului senzorial.

Frecvența implicare a semnelor și polivalența expresivă a formelor denunță o deplasare sugestivă a demersului figurativ într-un spațiu metafizic, care se resimte în toate lucrările din ultimii ani ai deceniului nouă (1988–1990). Fenomenul de transpunere metafizică a formelor realității devine sensibilă atât în pictura moldovenească, cât și în cea a țărilor limitrofe (în România și țările sovietice), observată prin „panorama pestriță a picturii” care „refuză deschis istoria înfrumusețată” [248, p. 59, 165], unde „pictorii își construiesc realismul printr-un fel de dependență mentală lucidă de istoria imaginii”, oferind figurativului o rezonanță semantică complexă cu intervenția „irealului” [39, p. 38].

Metamorfoza plastică schimbă morfologic și funcțional înfățișarea umană în pictura moldovenească, manifestând un proces de „evadare treptată spre o lume mai mult nonfigurativă” [132, p. 12], evidentă în numeroase lucrări, printre care: „Amintire” (1989) de A. Mudrea; „Primăvară” (1988) de M. Mireanu; „Ziua pământului natal” (1988), „Copil basarabean” (1989) de M. Jomir; „Luceafărul” (1989) de A. Rurac; „Poezia lui M. Eminescu” (1989) de M. Burea ș.a.

La o rezoluție poetico-teatrală recurge metamorfoza plastică a figurativului din tabloul „Amintire” (1989) (Fig. 4.13. p. 123), de A. Mudrea, care modifică sau reinterpretează percepția spațial-temporală a acțiunii sau existenței figurative prin sugestii abstracte de reflecție a duratei, mișcării și consecutivității acțiunii. Figura umană din imagine este o reflecție a sentimentului dinamic al schimbărilor, oprit într-un „stop-cadru” pentru o analiză meditativă a fenomenului din jurul său, aparent surprinsă într-o planare cosmică. Meditația produsă de chipul figurii reconectează semantic toate formele și semnele din jur la o idee unică a valorizării fenomenelor trecătoare prin „dependența mentală lucidă de istoria imaginii” [39, p. 38].

O replică a acestui fenomen propune lucrarea lui M. Mireanu (1949) „Primăvara” (1988) (Fig. A.2.143) prin schematizarea radicală a figurilor și omogenizarea lor cu factura spațială, ce produce schimbarea morfologică și funcțională a imaginii figurative, condiționată la un rol ilustrativ sugestiv la date afectiv-emoționale.

O evoluție plastică mai abstractizată manifestă metamorfoza figurilor din compozițiile lui M. Jomir (1950) „Ziua pământului natal” (1988) (Fig. A.2.144) și „Copil basarabean” (1989) (Fig. A.2.145), reducând considerabil percepția vitală a formelor. În ambele compoziții figura băiețușului deține rolul moderator al conceptului ideatic, totodată, întruchipând prin imaginea sa infantilă o profundă emotivitate cu valențe lirice și dramatice. Aceste calități asigură subiectului

o reflecție metaforică asupra vieții și existenței umane, într-o lume rece și distantă, descrisă sensibil prin soluționările plastice radicale cu linii tăioase și culori contrastante.

Tot prin prisma metamorfozelor se exprimă lucrările omagiale poeziei lui Eminescu, înfățișând imaginea figurativă printr-o formulă plastică transfigurată după chintesenta semantică a operelor sale, ca în compozițiile: „Conversație” (1989) de Al. Catalnicov; „În lumea basmelor” (1989) de F. Hămuraru; „Poetul și muza” (1989) de I. Stepanov; „Poieza lui M. Eminescu” (1989) de M. Burea; „Închinare poetului” (1989) de I. Cojocaru ș.a. În fiecare interpretare plastică imaginea figurativă pretinde să aducă o metamorfoză plastică a spiritului creator și creației poetului. În cadrul acestui compartiment tematic, se detașează stilistic formula plastică a imaginii figurative din compoziția „Luceafărul” (1989) (Fig. A.2.146) de A. Rurac (1957), reconstituită din multiple „cioburi” de forme geometrice aplatizate și alăturate într-o asociere metaforică.

În preajma anului 1990, imaginea figurativă pierde tot mai mult asiza la realitatea vizuală, rămânând ca o „ipoteză” sau „construcție” implicată în diverse colaborări cu factura abstractă a lucrurilor [40, p. 39]. Fenomenul conviețuirii a celor două direcții distincte: figurativul și abstractul, se reliefează amplu în imagistica lucrărilor de la finele acestui deceniu: „Primăvara în aleea clasicilor” (1989) de P. Jireghea; tripticul „În memoria părinților” (1989) de M. Statnâi; „Reînviere” (1989), „Fântâna văduvelor” (1990) de M. Jomir; „Ritual” (1989), „Moment de învățare I” și „II” (1989–1990) de S. Cuciuc; „Toamna rapsozilor populari” (1989) de T. Zbârnea; „Toamnă” (1989) de Gheorghe Oprea; „Metamorfoze” (1989) de Ghenadie Tâciuc; „Cumințenia pământului” (1989–1990) de Gh. Șoitu; „Amintiri de la Voroneț” (1990) de A. Mudrea; „Anno Domini” (1990) de V. Russu-Ciobanu ș.a. Aceste lucrări desemnează ultima fază evolutivă modernă a formulării figurativului tradiționalist, perturbată de „acțiunea nonfigurativului evidentă în arta plastică moldovenească” [130, p. 12]. Trăsăturile specifice ale acestei faze constau în ajustarea radicală a semnelor figurative, până la formulări abstracte, dar cu valențe simbolice referitoare la spiritul societății contemporane.

La o ajustare structural-constructivă semnificativă recurge aranjamentul figurativ al compoziției „Primăvara în aleea clasicilor” (1989) (Fig. A.2.147) de P. Jireghea (1941), aluzivă la o eșalonare valorică a personalităților de cultură, amplasate într-un context scenic de o percepție polivalentă. Întregul spectacol figurativ se assemblează într-o evoluție festivă de omagiu a marilor poeți ai neamului, dispuși semnificativ pe un fondal de figuri compact structurate și ordonate în „registre” tonal-coloristice, care ar sublinia grandoearea evenimentului. Atât imaginea portretelor personalităților distincte, cât și a figurilor susținătoare sunt interpretate printr-o metamorfoză plastică ce scot în evidență ideea conceptuală a subiectului.

În aria metamorfozelor plastice se plasează și figurativul compoziției „Toamna rapsozilor populari” (1989) (Fig. 4.14. p. 127) de T. Zbârnea, procesat până la date extrem de succinte, dar expresive conceptului ideatic. Modelajul plastic al formelor figurative recurge intenționat la o rezoluție schematică ușor incertă, pentru o reliefare mai semnificativă a valenței iluzioniste derivate din conștiința datelor văzute, ca semne expresive ale imagisticii subiectului. Cele două figuri, prin calitățile lor plastice, inspiră un amalgam de trăiri asociativ-senzitive, reproduse din meditații axiologice și filosofice asupra vieții.



Figura 4.14. Zbârnea Tudor, „**Toamna rapsozilor populari**”, 1989, u/p., 100 × 120 cm., MNAM.

Figura 4.15. Jomir Mihai, „**Fântâna văduvelor**”, 1990, u/p., 166 × 106 cm., MNAM.

Figura 4.16. Bichir Natalia, „**Badea Mior**”, 1990, u/p., 168 × 130 cm., MNAM.

Printr-o combinație polifonică a figurativului cu abstractul se configurează tripticul „În memoria părinților” (1989) (Fig. A.2.148, a,b,c.) de M. Statnâi (1942). Procedura figurativă recurge la un modelaj radical înăspriț, limitat la combinații de forme abstracte cu suprafețe plate, care prin suavele rotunjiri și articulări, sugerează vivacitatea figurativă. Grație acestei calități imaginea figurativă acționează și gestionează evoluția subiectului, sugerând afecțiunea lirico-romantică, meditația cu referința semnificativ-simbolică și întregul demers semantic al ideii plastice.

Printr-o rezoluție ipotetică sunt configurate portretele în tabloul „Metamorfoze” (1989) (Fig. A.2.149) de Gh. Tâciuc (1958), pătrunse de un spirit neoavangardist interesat de fragmentări, suprapuneri și deformări plastice ale imaginii, insinuând ideea reală a chipurilor. Spre o expresie mai mult simbolică recurge imaginea transfigurată a lui Ștefan cel Mare din compoziția „Reînviere” (1989) (Fig. A.2.150) de M. Jomir (1950), dispusă într-o interpretare iluzionistă și superficială. Soluționarea plastică cu artificii tehnologice sporesc în acest caz percepția metafizică a ideii de „revenire”, oferind tuturor figurilor și, îndeosebi, celei principale, o alură polivalentă între transcendental și existențial. În unele lucrări cum ar fi: „Ritual” (1989) (Fig. A.2.151) „Moment de înălțare I și II” (1989-90) (Fig. A.2.152) de S. Cuciuc, „Cumințenia

pământului” (1990) (Fig. A.2.153) de Gh. Șoitu, metamorfoza plastică reduce imaginea figurativă la o simplificare excesivă, de unde foarte vag mai difuzează unele expresii afective introspective prin semne dialectice.

În aria metamorfozelor se manifestă și reprezentarea portretului sau compoziției unifigurative la acest sfârșit de deceniu. Monologul sau descrierea afectiv-emoțională a personajului, sunt reflectate semnificativ prin soluționările formale ale metaforei plastice. Principiile constructive moderniste sporesc transfigurarea plastică, ce „înregistrează tocmai „de-realizarea” realului perceput, dispariția „obiectului” ca dat extrem al subiectului prin semne, simulacre, reprezentări posibile ale acestuia” [39, p. 45]. Implementările postmoderne aduc figurativului o întruchipare netradițională din „colaje” de forme, factori și structuri, care prin mixajul valențelor semnificative, produc o sinteză a coordonatelor figurative recognoscibile, amplificate prin conținut și simplificate sau transfigurate prin formă.

O transfigurare semnificativă se manifestă în autoportretul „Toamnă” (1990) (Fig. A.2.154) de Gh. Oprea (1946), modelat într-un colaj de pete decorativ-colorate aluzive la frunzele de toamnă, dispuse spontan, ludic și hazardate în intenția de a „cuprinde” expresiv totalitatea valențelor afectiv-senzoriale a personajului. Deși configurația portretului se distinge vag din anturajul plastic abstractizat, calitatea vitală și chiar senzuală a figurii se pronunță destul de discret, grație procedurii de sinteză plastică a formei.

Procedeele de sinteză plastică a formei dispune specific imaginea figurativă din compoziția „Fântâna văduvelor” (1990) (Fig. 4.15. p. 128) de M. Jomir, imprimând în structura imaginii date semnificativ-simbolice printr-o asociere estetică iconoclastă.

La o configurare simbolică aspiră și imaginea figurativă din compoziția „Badea Mior” (Fig. 4.16. p. 127) de Natalia Bichir (1967), doar că de această dată este realizată printr-o asociere stilistică cu „Art Nouveau”, exprimată sugestiv în factura-plastică a configurației personajului.

La o factură plastică transparentă, aluzivă la tehnica murală degradată de timp tinde metamorfoza plastică a interpretării imaginilor figurative din compoziția „Amintiri din Voroneț” (1990) (Fig. 4.17. p. 129) de A. Mudrea. Valențele plastico-coloristice caută să integreze imaginea vizuală a figurilor printr-o percepție intuitivă, legată de istoricul realității. Procedura figurativă incertă, mizează intenționat pe proeminența semnelor sugestiv-simbolice, de la care evoluează ideea „majoră” a subiectului. Conținutul lucrării expune o viziune imaginară sau ilustrativă a istoricului legendar de la ctitorirea mănăstirii, reflectată într-o scenă simbolico-metaforică a motivului. În aranjamentul figurativ este sugestiv inclus și portretul aluziv cu chip divin, sugerând legătura cu Dumnezeu, care implică sugestiv celelalte imagini figurative într-o

transfigurare metafizică și o transbordare în mediu transcendent. Procedura plastică diminuează claritatea vitală a imaginilor figurative, intenționând o sugerare a „structurilor ideatice materiale în Univers, care se află într-o permanentă dinamică a nașterii, sclipirii luminiscente spiritualizate nelipsite de romantismul tainic al nepătrunderii și necunoașterii până la capăt a Universului” [126, p. 6].



Figura 4.17. Mudrea Andrei, „Amintiri de la Voroneț”, 1990, u/p., 150 × 120 cm., MNAM.
 Figura 4.18. Russu-Ciobanu Valentina, „Anno Domini”, 1990, u/p., colecție privată.

Metamorfoza plastică se produce și prin eclerajul secvențelor suprarealiste ale figurativului, asociate metaforic în tabloul V. Russu-Ciobanu „Anno Domini” (1990) (Fig. 4.18. p. 129). Asamblajul plastic al figurilor recurge la combinații transcendente, mixate până la un „procedeu de fragmentare a imaginii... utilizat de pictoriță pentru a sugera mai bine specificul amintirilor, visurilor, în care după cum știm prea bine nu întotdeauna ne putem reconstitui chipurile văzute cândva” [50, p. 49]. Lucrarea selectează multiple secvențe din viață, populate de diferite tipologii de oameni, descriși parțial sau fragmentar în spațiul plastic, fuzionând difuz cu alte forme adiacente din jur. Un haos suprarealist care tinde să integreze conceptual ambianța societății contemporane într-o imagine de sinteză a mediului social contemporan, amplasat într-un spațiu metafizic. „Absurditatea” și „realul” se fluidizează și interacționează reciproc, în favoarea unei formule avangardiste de metamorfoză plastică, ce assemblează caracterul general al cotidianului cu spiritul societății contemporane. Prin formula plastică, tabloul descrie nu doar o depășire a formulei modern-tradiționale a picturii figurative, ci și o caracterizare a fenomenului progresiv la nivel conceptual-creativ atât al artistei, cât și al mediului profesional din țară.

Principiile interpretative ale picturii figurative moldovenești, remarcate în creația de la acest sfârșit de deceniu, descriu un proces treptat de încheiere a cursului modern tradiționalist, care se evidențiază mai activ începând cu anul 1991. Momentul de trecere sau schimbare a

viziunii creative se pronunță pe fondalul evenimentelor socio-politice și culturale din acele timpuri: trezirea conștiinței naționale, dezmembrarea URSS, obținerea independenței de către Republica Moldova etc., care declanșează în mediul artistic din țară diverse trăiri, speranțe, așteptări, revolte sau frustrări. Tablourile cu imagini figurative, create în această perioadă printre care: „Conversație” (1990), „Zestrea” (1990) de Mihail Statnâi; „Merele albe” (1990) de O. Orlova; „Zi de vară” (1990) de P. Jireghea; „Concetățeni” (1990-91) de Z. Sinița; „Sărbătoare” (1991) de S. Cuciuc; „Portret în gri și verde” (1991) de Gh. Jalbă; „Fereastra unui vis” (1991) de A. Mudrea; „Trompetistul” (1991) de T. Zbârnea; „Muze” (1990–1991) de N. Pronin ș.a., imprimă subtil ecoul valențelor emoționale ale societății. Acestea se pronunță atât prin factura plastică cu temperamentul dramatic, contradictoriu și ușor nonconformist al formelor, cât și prin modul de concepere a cadrului, optând la o formulă neoavangardistă.

Privită în ansamblu, pictura figurativă moldovenească din perioada anilor 1985–1991 reușește să înscrie cea mai frumoasă, consistentă și semnificativă arie a evoluției moderne tradiționaliste, evidențiind capacități creative majore, strategii și viziuni expresive specifice mediului artistic național. Astfel, decada anilor '80, conturează o etapă de strălucire a picturii figurative moldovenești, care ajunge la o formulă nouă, unică, racordată la tendințele moderne internaționale, conturând invariantul noului figurativism autohton. Această formulă rămâne pregnantă în evoluția ulterioară a picturii naționale, demonstrând atingerea unui nivel creativ înalt, deliberat de constrângeri și prejudecăți.

Particularitățile demersului evolutiv din perioada dată se disting prin formulările de ordin plastic și semantic al operelor.

Forma plastică caută o structură compozițională de factură metaforico-epitetică, care permite comprimarea dramaturgiei plastice la un concept ideatic; tehnica și stilul îmbină procedee neoavangardiste, axate pe sporirea capacităților expresive ale formei; caracterul și tipologia figurativă recurge la esențializarea datelor perceptive și sporirea calităților senzitive a chipului.

Mesajul semantic produs de imaginea figurativă avansează la transpuneri neordinare prin: expunerea valorilor umane eterne; interpretarea semantică cu dezbateri complexe asupra conceptului ideatic; profunzimea conținutului cu destindea spre reflecții meditative asupra universului spiritual-uman; sensibilitatea figurativă navighează în aria transcendențială, fantastică sau onirică a subconștientului uman, răvășind universul amintirilor, trăirilor și senzațiilor majore.

Ecoul performanțelor plastice și semantice obținute în pictura națională a anilor '80, se resimte și în perioada următoare a anilor '90, ai sec. XX, dar într-o selecție fragmentară, supusă noilor viziuni artistice.

Începând cu anul 1991, pictura din Republica Moldova recurge, în ansamblu, la un alt mod de abordare plastică, gestionat după alte principii expresive, care depășesc și neagă treptat formula tradiționalistă, bazată pe legăturile firești ale sesizabilului. Noua intenție se distinge prin viziunea net superioară asupra fenomenelor vieții cu spiritul contradictoriu și negativ, care râvnește la descoperirea unei realități artistice concepute prin gândirea analitică și energetismul psihologic al artistului. Imaginea plastică devine un produs sau rezultat artistic al frământărilor și sensibilității psiho-emoționale exprimate subiectiv prin mijloace de expresie accidentale.

În contextul dat, imaginea figurativă aparentă în cadrul plastic al picturii, cedează sensibilitatea vitală și legăturile apriorice cu mediul și ambianța vieții reale, neglijând datele vizuale tipologice, integritatea formei și recognoscibilitatea chipului, în favoarea unei revelațiuni în lumea alegorică a semnelor. În această dezvoltare figurativul „evadează mai mult spre o lume nonfigurativă, dar fără a exclude informativitatea ce ține de lumea înconjurătoare și problemele umane, rămânând tot odată ca reflectare a acestor probleme” [132, p. 12]. Imaginea figurativă evocă mesajul semnificațiilor prin cultura expresivă specifică, care variază între tendințele nonconformiste ale timpului și moștenirea tradiționalistă din deceniile precedente. Însă, chiar și în formulările mai tradiționaliste, cu predilecția interpretativă a chipurilor psihice derivate din amintiri și imaginații, pictura figurativă din anii '90, imprimă un caracter contradictoriu, care „neagă” posibilitățile expresiv-plactice anterioare și motivează noile căutări expresiv-experimentale.

Prin acestea se modelează specific continuitatea tradiționalistă a scenelor muncii și de reflecție a cotidianului din tablourile: „Bocet” (1991–1992) de F. Hămuraru; „La barieră” (1999) de S. Cuciuc; „Trecere” (1999) de T. Bătrânu ș.a., care tind ușor la o artificializare schematică a chipurilor prin pensulația temperamentală, gestiunea sintetică a culorilor și stilizarea plastică.

Modelarea specifică se întrevede și în categoria compozițiilor monofigurative, ce păstrează indicii de cadrare, prezentare și expresie emoțională, modificând puternic formula plastică responsabilă de direcționare a vizorului interpretativ spre o alură nonconformistă. În șirul lucrărilor de acest gen amintim tablourile: „Vica” (1994) de D. Peicev; „Autoportret” (1992) de A. Zevin; „Autoportret” (1997) de G. Sainciuc; „Portret de femeie” (1992), „Portret de femeie” (1993) de V. Dohotaru, „Portret” (1992) de Al. Catalnicov; „Portretul artistului Mihai Fusu” (1993) de M. Mardare; „Portret de fetiță” (1998) de O. Orlova ș.a. Ceva mai diferit exprimă imaginea figurativă în tablourile „Un alt personaj cu mâinile încrucișate” (1992) și „Alte situații” (1994) T. Zbârnea, care pare să refuze orice intenție expresivă, specifică timpului, în favoarea revenirii la „primul strat” al picturii ce păstrează în matricea sa sesizabilitatea esențială a chipului. Prin aceleași intenții plastico-expresive se manifestă și imaginea frustă a „Portretului

mamei” (1998) de E. Childescu, care suscită note profund-senzitive prin „petele” transparente din stratul de bază al picturii.

Din această categorie evoluează neordinar formularea plastică a tabloului „Dimineață. Mitropolit Petru Movilă” (1996) de L. Guțu, îmbinând alegoric chipul portretistic al figurii într-un cadru iluzionist completat cu date de rit religios, iconografic și tradițional-muncitoresc, sporind prezentarea „biografică” a personajului.

Printr-o expresie contradictorie mediului social al timpului se prezintă imaginea figurativă a tabloului „Gingășie și noblețe” (1997) de Ghenadie Jalbă, aducând prin formula plastică, evident atașată culturii istorice a picturii, sensibilitatea inocenței și timidității spiritual-afective, în cadrul viziunii postmoderne. Din această categorie evoluează specific compoziția „Portret de balerină” (1995) de V. Dohotaru, printr-o decorativizare excesivă ușor abstractă a formei, ajustată la ritmuri de pete geometrizzate și extinse plastic, asociate energetismului, vivacității și expresivității momentane a figurii.

Imaginea figurativă a tabloului „Toamnă” (1998) de Mihail Statnâi prezintă o combinație contrastantă dintre decorativismul abstract și configurarea naiv schematizată, reușind prin intermediul lor să reproducă starea și expresia spiritului figurativ.

Semnificativă în această perioadă este revenirea nudului în vizorul plastic al tablourilor, manifestând o evidentă incursiune în tradiționalismul istoric, expus de această dată printr-o viziune postmodernă. În cadrul acestei categorii, nominalizăm tablourile: „Nud” (1992) de I. Țâpina; „A fost odată...” (din ciclul Eminescu) (1998) de A. Mudrea; „La scăldat” (1993–1994) de I. Stepanov ș.a. Forma plastică a nudului feminin readuce cu siguranță expresia alegorică a eleganței, grației și inspirației artistice.

O interpretare unică manifestă imaginea figurativă în creația lui Iurie Matei, care apelează la „particularitățile figurative ale realității” în scopul unor raportări conceptuale între „lumea visului și realitatea obiectivă”, readucând modelajul mimetic suprealist al nudității corporale, într-o asociere spațial-temporală postmodernă (C. I. Ciobanu) [77, p. 3]. Numeroasele opere denumite alegoric „Arlechini”, „Îngerul”, „Vis medieval”, „Orchestra pionilor negri”, „Despărțirea de sine” etc., realizate în anii '90, sugerează reflecția diverselor trăiri și frământări emoționale, pătrunse de senzații deseori contradictorii, depresive, desuete sau neconvenționale cu sine, subliniind prin acestea alura introspectivă a universului intim spiritual. Parafrazările obiective ale formei tind să pronunțe intensitatea dramatică a percepțiilor senzoriale în care „trimiterile în trecutul îndepărtat al istoriei artelor nu sânt decât senzații de nostalgie, de pierderi irecuperabile...”, pe care artistul le procesează până la o valență simbolică (T. Stavilă) [77, p. 3].

În arealul alegoric se înscriu un șir de compoziții bi- sau multi-figurative, care poartă un imens areal senzitiv, specific culturii tradiționaliste a picturii. Printre acestea se enumeră tablourile lui T. Zbârnea „Graiul tăcerii” (1992), „Schimb de tăceri” (1998), „Confesiuni” ș.a., în care se neglijează aparent desenul, plastica formală și trecerile expresive ale culorilor în favoarea concentrării imaginii la esența frustă a chipului, ce exprimă o stare, o trăire sau un concept existențial uman.

La o alegorie a simțului, sau trăirii profund tragice se atribuie compozițiile lui Gh. Jalbă „Sâmbăta morților” (1992) și „Veșnica pomenire” (1996) prin configurarea suavă, ușor sinuasă și nonconstructivă, care-și recapătă integritatea plastică a formelor prin gradientul și contrastele coloristice.

O iscusită asociere congruentă de pete abstracte se configurează, la nivel sugestiv, în imaginea figurativă din tabloul „Scara lui Iacob” (1991) de Iu. Platon, care manifestă o interpretare alegorică a mitului biblic (visul profetic a lui Iacob).

Aspiră la o formulare mai abstractă compoziția alegorică „Intrare” (1997) din ciclul „Transcendență” de Dumitru Bolboceanu, care ajustează imaginea figurilor la nivelul de semn al conceptului ideatic. Prin aceleași intenții expresive și aceleași soluții plastice se remarcă tablourile: „Cin” (1994) de Victor Guțu, „Sunet” (1996) de Victor Bahcevan, „Clounadă” (1994) de Aurelia Roman, „Seară de revelion” (1993) de Mihail Statnâi ș.a.

În urma multiplelor observații asupra imaginii figurative din pictura moldovenească a anilor '90, se constată o dezvoltare continuă a tendințelor postmoderne, inițiate la finele deceniului nouă, în cadrul cărora se mai păstrează moștenirea culturii tradiționaliste a figurativului. Acestea se resimt prin formula de realizare plastică și semantică a operelor, care, la începutul deceniului se manifestă printr-un atașament mai fidel, cedând treptat pozițiile în favoarea nonfigurativului sau abstractului.

Rezultatele obținute confirmă că pictura moldovenească de șevalet din perioada anilor '90 moștenește cultura tradiționalistă a figurativului din anii precedenți, implicând-o într-un proces consecutiv de ajustare a procedeelelor postmoderne, interesate de nonfigurativ și abstract.

Forma plastică a imaginii figurative moștenește: structura compozițională organizată în aria realului sesizabil; dramaturgia plastică păstrează raporturile asociative cu cadrul real; tehnica și stilul configurează prin factori experimentale imaginea ilustrativă a cadrului figurativ; caracterul și tipologia figurativă mențin interesul de prezentare a datelor tipologice prin sugestii sporadice, schematizate naiv.

Mesajul semantic al figurativului se remarcă în aria subiectelor tradiționale: în portrete, scene istorice, alegorice, ale muncii și vieții cotidiene, tradițiilor naționale etc.; interpretarea

semantică reflectă realitatea prin viziunea subiectivă a artistului; profunzimea conținutului prezintă imaginea psihică a ideii derivată din amintiri și imaginații; sensibilitatea figurativă dezvăluie universul introspectiv al spiritului.

4.3. Concluzii la capitolul 4.

Studiul trasează cele mai semnificative rezultate ale cercetării picturii figurative din perioada anilor 1980–1991 și după anii '90. În paginile capitolului s-a demonstrat că implementările plastice și semantice tradiționaliste a picturii figurative din perioada de studiu, marchează evoluția ulterioară. Concluziile au fost sistematizate, având în vedere următoarele aspecte:

1) Procesul evolutiv al picturii figurative moldovenești din anii 1980–1991, demonstrează parcursul unei etape importante în artele plastice naționale, prin înaltul nivelului creativ și performanța implementărilor moderne ce formează imaginea „noului figurativism”. Demersul evolutiv stabilește două segmente temporale distincte: anii 1980–1985 (identificată prin virtuozități neo-expresioniste) și anii 1985–1991 (reliefați prin depășirea paradigmei tradiționaliste din pictura figurativă).

2) Forma plastică a imaginii figurative înregistrează un șir de schimbări evolutive în identificarea „noului figurativism”:

- structură compozițională, inițial (1980–1985) de factură simbolică, ajustată geometric, naiv sau deconstructiv combinând eclectic diverse de facturi și configurații plastice. Ulterior (1985–1991), recurge la determinare metaforică a cadrului derivat, organizată în aria realului sesizabil;

- dramaturgia plastică sporește în prima fază interacțiunile expresive libere, dinamice și temperamentale, conectate într-o scenă aluziv-asociativă. Spre sfârșitul acestei etape tinde spre o conectare aluziv-asociativă a scenei, la o comprimare, procesare și esențializare conceptuală a cadrului păstrând raporturile asociative cu cadrul real;

- tehnica și stilul imprimă în prima perioadă tendințe neo-expresioniste, prin temperamentul impulsiv și emotiv al penelului. Ulterior, configurează prin facturi empirice imaginea ilustrativă a cadrului figurativ, utilizând o arie combinatorie majoră;

- caracterul și tipologia figurativă pronunță inițial note misterioase, enigmatice, irascibile, uneori fruste sau iconografice, care completează imaginea cultural-artistică a societății contemporane. În cea de-a doua fază mențin interesul de prezentare a datelor tipologice prin sugestii sporadice, schematizate naiv, avansând treptat la o formulă ireductibilă, de esențializare semnificativ-senzitivă a chipului.

3) Mesajul semantic al imaginii figurative imprimă noi formulări expresive:

- tema optează la o tratare liberă care include inițial (anii 1980–1985) reflecția ambianței socio-culturale contemporane. Ulterior (1985–1991), tinde la expunerea unui concept ideatic legat de valorile umane eterne, viața și memoriile subconștientului;

- interpretarea semantică recurge în debutul etapei la reproducerea expresiei spiritual-afective a figurilor prin sugestii senzaționale, extravagante, incitante sau intime. În perioada următoare reflectă realitatea vieții prin cadre meditative gestionate subiectiv prin viziunea artistului, optând la scene alegorice și metaforice derivate din conceptul ideatic;

- profunzimea conținutului în prima perioadă se axează pe valențele spiritual-emoționale care dezvăluie ambianța mediului contemporan. Mai târziu, optează la destindere prin alura meditativă a universului spiritual-uman spre aria transcendentă, fantastică sau onirică;

- sensibilitatea figurativă inițial (anii 1980–1985) reflectă afabilitatea spiritului și imaginarului introspectiv, cu o destindere spre spiritualizarea imaginii spațial-atmosferică. În anii 1985–1991 dezvăluie universul introspectiv al spiritului, explorând deliberat alura subconștientului în căutarea valorilor eterne ale amintirilor, trăirilor și senzațiilor impregnate în aria spirituală.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Cercetarea a soluționat problema științifică, fiind determinată importanța picturii figurative de șevalet în contextul evoluției artelor plastice din RSS Moldovenească. Acest fapt a contribuit la sistematizarea informațiilor și realizarea unei viziuni panoramice a evoluției picturii figurative în perioada sovietică. Totodată, pe parcursul analizei procesului evolutiv, stilistic și morfologic, a fost determinată contribuția artiștilor plastici în domeniul picturii figurative și au fost introduse în circuitul științific lucrările plasticienilor autohtoni. Examinarea complexă și multiaspectuală a picturii figurative din RSSM (1945–1991) a permis autorului să elucideze principalele aspecte ale sistemului morfologic din cadrul operelor plastice și să ajungă la următoarele concluzii generale:

1) **Evoluția** picturii figurative din RSSM înscrie un ciclu consecutiv de dezvoltare modernă, manifestat prin particularități specifice de reprezentare plastică și semantică ce se mențin pe parcursul perioadei de studiu într-o formulare tradiționalistă. Procesul evolutiv se desfășoară în trei etape succesive, care completează graficul de dezvoltare și caracterul stilistic al picturii naționale. În cadrul fiecărei etape au fost determinate segmente temporale de dezvoltare, pronunțate prin schimbările de ordin plastic și semantic din cadrul operelor.

I) Prima etapă prezintă demersul creativ al anilor 1945–1960, remarcat prin atașamentul fidel față reprezentarea realistă a imaginii plastice. Este structurată în două faze temporale:

a) 1945–1952, marcată prin imaginea realist-neoclasică;

b) 1952–1960, distinctă prin interesul de tipologizare a imaginii figurative.

II) Cea de-a doua etapă (anii 1960–1980) reflectă procesul implementărilor moderne în constituirea identității artistice naționale, fiind stabilite trei segmente temporale de dezvoltare:

a) 1960–1966, marcată prin soluții austere în tratarea imaginii figurative;

b) 1966–1975, evidentă prin destinderea epică a imaginii figurative;

c) 1975–1980, palpabilă prin incursiunea empirică în caracterizarea imaginii figurative.

III) Cea de-a treia etapă marchează rezultatul progresului creativ în aria modernismului, obținut în anii 1980–1991, și a fost delimitată în următoarele faze:

a) 1980–1985, distinctă prin implementările neo-expresioniste în imaginea figurativă;

b) 1985–1991, marcată prin depășirea paradigmei tradiționaliste a picturii figurative. Este perioada, totodată, a configurării evoluției de vârf a cursului modern tradiționalist cu evaziunea spre aria postmodernistă a picturii naționale.

2) **Forma** imaginii figurative pe parcursul perioadei de studiu, trece printr-o metamorfoză stilistică, care pune în evidență principiile și strategiile de operare plastică:

a) Structura compozițională este organizată în prima etapă după principiile neoclasiche în raporturi echilibrate, bazate pe simetrie și analogie, în care imaginea figurativă este asamblată generalizat în cadre concise, organizate geometric [103, p. 104-108]. În a doua etapă, se manifestă prin asamblare rigidă a formelor procesate stilistic prin intenții de monumentalizare, decorativizare și aplatizare a datelor apriorice ale motivului [92, p. 329-335], completat prin imagini derivate care asigură proeminența caracterului etnografic-național [93, p. 15-20; 100, p. 129-134]. În a treia etapă recurge la conexiuni artificiale determinate după valență semnificativ-simbolică a conceptului plastic, asamblat hazardat din datele realului și transcendentalului.

b) Dramaturgia plastică caută în prima etapă, dispunere teatralizată, în ritmuri coerente, clare și concise pline de tandrețe și dinamism ce pune în valoare calitățile energice, temperamentale și tipic-personalizate a figurii [104, p. 98-103]. În a doua etapă, pronunță expansiv imaginea figurii în prim-plan, prin supradimensionare, ponderabilitate formală și gesturi îndrăznețe, solemne sau festive [103, p. 104-108], conectate la sugestii semnificative în cadrul regizării scenice [93, p. 15-20; 92, p. 329-335]. În ultima etapă comprimă, procesează și esențializează cadrul scenic la o expunere simbolic-metaforică a conceptului, ideatic.

c) Tehnica și stilul utilizează în prima etapă transpunerea mimetică, modelajul neted și coloristica rezervată după principiile neoclasiche [104, p. 98-103], valorizând treptat forma prin temperamentul impulsiv „de studiu”, cu factura reliefată a pensulației și modelajul generalizat. În a doua etapă se remarcă prin monumentalizare, aplatizare, decorativizare și modelare sculpturală a formei [90, p. 181-186], urmată de intensificarea coloristică și facturarea sociativă a penelului în intenția de caracterizare specific-națională [92, p. 329-335]. Intențiile creative conduc spre implementări empirice, ce combină hazardat diverse facturi și texturi plastice [93, p. 15-20; 96, p. 138-143]. În ultima etapă aderă la soluții neo-expresioniste variabile în diverse expresii coloristice, facturale și texturale, ce avansează la implementări fauviste, cubiste sau decorativiste în prezentarea imaginii figurative.

d) Caracterul și tipologia figurativă, sunt tratate în prima etapă prin asocierea la modele-tip, clișeice, racordate rolului și genului tematic al scenei, la care se identifică treptat datele de proeminență personală, profesională și națională [91, p. 62-67; 104, p. 98-103]. În etapa următoare promovează imaginea națională a chipului, apelând la reprezentări alegorice cu aspect festiv, somptuos și deseori epico-baladice legate de arta, cultura și folclorul neamului [93, p. 15-20; 89, p. 115-120]. În cadrul etapei se identifică și o intenție de prezentare a imaginii brute, știute sau surprinse întâmplător în realitatea mediului social [94, p. 132-137]. În ultima etapă, esențializează imaginea senzitivă a chipului, sporind alura misterioasă, enigmatică, uneori frustă

sau iconografică, reprezentativă chipului psihologic al societății sau chipului derivat din memoriile subconștientului.

3) **Mesajul** semantic al figurativului sonorizează ecourile conceptelor ideatice promovate în cadrul perioadei de studiu:

a) Tema este legată în prima etapă (1945–1960) de subiectele istorico-revoluționare, de gen și portrete reprezentative, care reflectă viața cotidiană, trecutul glorios al neamului, munca socială, sărbătorile tradiționale etc. [104, p. 98-103]. În următoarea etapă (1960–1980) include direcțiile „leninistă”, „militar-patriotică” și „epico-baladică” cu destinderea spre subiectele „simbolico-alegorice”, care imprimă reflecția basmelor, folclorului și tradițiilor populare [94, p. 132-137; 100, p. 129-134]. În ultima etapă se limitează la compoziții libere de reflecție a vieții, cotidianului, conceptelor socio-culturale și valorilor umane eterne.

b) Interpretarea semantică tinde în prima etapă la o înlesnire a ideologiilor oficiale prin comunicări interfigurative clasice, gesturi concise și expresii patetice, care includ treptat note polivalente în tratarea ideii tematice, gestionate prin viziunea subiectivă a artistului [90, p. 62-67; 104, p. 98-103]. În etapa a doua, se remarcă prin reflecția epico-baladică și lirico-poetică a subiectelor în cadrul cărora se oglindește viața cotidiană, tradițiile și valorile general-umane [88, p. 115-120; 100, p. 129-134], descrise deseori prin sugestii critice, moralizatoare, fabuloase sau filosofice [94, p. 132-137]. În ultima etapă promovează discursurile meditative asupra unor concepte ideatice derivate din percepția realității vieții și a valorilor general-umane, descrise prin note senzaționale, extravagante, incitante sau intime, care răvășesc profund trăirile spiritual-afective.

c) Profunzimea conținutului demonstrează în prima etapă o pătrundere spre adevărul frust, real, „documentalizat”, prezentând omul muncii ca un erou al societății, făuritor al viitorului, gânditor și artist al comunității sovietice. [91, p. 62-67]. Ulterior (în anii 1960–1980), pronunță verticalitatea, luciditatea și dârzenia spirituală, incluse într-un proces de afirmare a identității naționale [90, p. 181-186], atingând diverse sugestii legate de istoria, tradiția, valorile și rosturile majore ale omului [92, p. 329-335; 96, p. 138-143]. Treptat se concentrează asupra reflecției adevărului veridic neregizat descris prin note critice, fabuloase sau enigmatice adresate societății contemporane, suscitând deseori explicații inversate percepute în conștiința privitorului [94, p. 132-137]. În ultima etapă pune în evidență complexitatea afectiv-meditativă a spiritului uman, care optează la destindere onirică, transcendentală, sau fantastică, în căutarea adevărului și esențelor valorice ale existenței umane.

d) Sensibilitatea figurativă pronunță inițial (în anii 1945–1960) trăirile psiho-emoționale, dramatice, patetice, lirico-romantice sau spiritual-meditative, pătrunse de optimism, stoicism,

încredere și trăiri introspective [91, p. 62-67]. În etapa a doua (1960–1980) reflectă universul prospectiv al spiritului cu tendințele, cutezanțele și speranțele progresive preluate din mediul contemporan, descriind energetismul și temperamentul omului muncii [90, p. 181-186]. În cadrul acestora se include și latura rațională sau pragmatică a contemporanului, pătruns de gânduri și meditativ-filosofice asupra realității vieții, tradițiilor și valorilor moral-spirituale [92, p. 329-335; 96, p. 138-143]. În ultima etapă (1980–1991) accentuează latura ascunsă a universului lăuntric sau introspectiv al spiritului, dominat de multiple frământări meditative, frustrări și ambiții progresive, întâlnite în mediul socio-cultural al timpului, exprimate prin sugestii pătrunse de misticism, ambiguitate, și afabilitate romantică, ce se degajă în atmosfera spațială a motivului.

Ca urmare a cercetării efectuate asupra picturii figurative de șevalet din RSSM în perioada 1945–1991 au fost identificate oportunitățile aplicative ale rezultatelor obținute, în urma cărora propunem următoarele **recomandări**:

- 1) Continuarea cercetărilor științifice asupra picturii figurative de șevalet din Republica Moldova de la sfârșitul secolului XX.
- 2) Realizarea unor materiale didactice, îndrumare metodice, suporturi de curs pentru instituțiile profesionale din domeniu, abordând modalitățile de analiză și realizare a picturii figurative.
- 3) Utilizarea în cercetările ulterioare din domeniu a materialului informativ sistematizat în demersul științific de față.
- 4) Realizarea unui repertoriu al lucrărilor și a unei monografii-album ce ar reflecta tabloul de ansamblu al evoluției picturii figurative de șevalet din RSS Moldovenească în perioada 1945–1991.

BIBLIOGRAFIE

1. AILINCĂI, C. *Introducere în gramatica limbajului vizual*. Ediția a III-a. Iași: Polirom, 2010. 227 p. ISBN 978-973-46-1675-6.
2. AILINCĂI, C. Opera „fereastră”. Cluj: Dacia. 1991. 169 p. 25 il.
3. AOSPM. Fondul R-2906. Inv.1. Dosar 13. Chișinău: UAP, 1945. 29 f.
4. AOSPM. Fondul R-2906. Inv.1. Dosar 28. Chișinău: UAP, 1948. 7 f.
5. AOSPM. Fond R-2906. Inv. 1. Dosar 76. Chișinău: UAP, 1952-55. 16 f.
6. AOSPM FV R-2906, inv. 1. Dosar 108. Chișinău: UAP, 1953. 2 f.
7. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 162. Chișinău: UAP, 1957. 75 f.
8. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 201. Chișinău: UAP, 1960. 26 f.
9. AOSPM. Fond R-2906. Inv. 1. Dosar 243. Chișinău: UAP, 1962. 32 f.
10. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 262. Chișinău: UAP, 1963. 48 f.
11. AOSPM. Fond R-2906. Inv.1. Dosar 301. Chișinău: UAP, 1966. 153 f.
12. AOSPM. Fond R-2906. Inv 1. Dosar 380. Chișinău: UASM. 1973. 173 f.
13. AOSPM. Fond R-2906. Inv. 1. Dosar 424, Chișinău: UASM. 1978–1980. 70 f.
14. AOSPM. Fond. R-2906. Inv 1. Dosar 459. Chișinău: UAP. 1981. 16 f.
15. AOSPM. Fond R-2906. Inv. 1. Dosar 544. Chișinău: UASM. 1972–1979. 73 f.
16. ANTONIUC, I. *Mihai Burea*. Biografie-album. Chișinău: Literatura artistică, 1983. 17 p., il.
17. AVANU, M. *Pictura modernă: Impresioniștii și avangardele secolului al XX-lea*. București: Electa, 1998. 399 p. ISBN 973-577-164-0.
18. BARAȘCOV, E. *Sergiu Cuciuc*. Album. Chișinău: Literatura artistică, 1989. 26 p., il.
19. BARAȘCOV, E. *F. Hămurar*. Album. Chișinău: Literatura artistică, 1986. 27 p., il.
20. BARTOS, M. *Compoziția în pictură*. Iași: Polirom, 2009. 184 p., 114 il. ISBN 978-973-46-1424-0.
21. BASSIE, Ashley. *Expresionism*. Oradea: Aquila, 2008. 199 p. ISBN 978-973-714-372-3.
22. BEȘLEAGĂ, V., VIERU, GR., URSACHI, R. *Igor Vieru*. În: *Atelier* 2003. nr. 2-4, pp. 8-15.
23. BOBERNAGA, S. *Ana Baranovici*. Album. Chișinău: Timpul, s/a. 12 p.
24. BOTEZ-CRAINIC, A. *Arta modernă și contemporană. Istoria artelor plastice*. București: Ed. „Niculescu”, 2001. 320 p. ISBN 973-568-573-6.
25. BOTEZ-CRAINIC, A., *Istoria artelor plastice. Arta modernă și contemporană*. București: Ed. „Niculescu”, 2001. 320 p. ISBN 973-568-573-6.

26. BRIGALDA-BARBAS, E. *Aspecte ale dezvoltării picturii de gen în Moldova (anii 1970-80)*. În: *Arta '93. Studii, cercetări și documente*. Chișinău: Litera, 1993. pp. 90-109. ISBN 5-86892-042-2.
27. BRIGALDA-BARBAS, E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000)*. Monografie. Chișinău: Știința, 2002. 111 p., il. ISBN 9975-67-291-4.
28. BRIGALDA-BARBAS, E. *Igor Vieru*. Album. Chișinău: Arc, 2006. 95 p. ISBN 978-9975-61-096-4.
29. BRIGALDA-BARBAS, E. *Problemele picturii de gen în Republica Moldova, anii 1945-1980*. Teza de dr. st. artelor. Chisinau: AȘM, 1994. 142 p.
30. BRIGALDA-BARBAS, E. *Reverberații moderne-postmoderne în arta basarabeană*. În: *Atelier*, 1998. pp. 8-9.
31. BRIGALDA-BARBAS, E. *Tradiții și inovații în pictura moldovenească*. În: *Arta '96*. Chișinău: Tipografia AȘM, 1996. pp. 37-47.
32. BRAGA, T. „Grupul Zece”. În: *Atelier*, 2002. nr. 1-2, pp. 26-27.
33. BRODSCAIA, N. *Symbolismul*. Oradea: Aquila'93, 2008. 199 p. ISBN 978-973-714-313-6.
34. BULAT, V. *Artă și ideologie. De la „realismul socialist” la „noua sensibilitate”. 1940-2000*. Chișinău: Cartier, 2000. 196 p., il. ISBN 9975-79-037-2.
35. BULAT, V. *Elena Bontea*. Album. Chișinău: Arc, 2005. 45 p. ISBN 9975-61-368-3.
36. CALAȘNICOV, I. *Leonid Grigorașenco*. Monografie-album. Chișinău: Arc, 2006. 46 p., il. ISBN 978-9975-61-109-1.
37. CALININA, A. *Ana Baranovici. Creația – o pondere de anvergură vitală*. În: *Arta '1999-2000*. Chișinău: ISA al AȘM, 2000, pp. 162-163.
38. CÂRNECI, M. *Artele plastice în România 1945-1989*. Iași: Polirom, 2013. 211 p. ISBN 978-973-46-3445-3.
39. CÂRNECI, M. *Arta anilor '80: texte despre postimpresionism*. București: Litera, 1995. 131 p. ISBN 973-43-0184-5.
40. CEZZA, L. *Dmitrii Cuzmici Sevastianov*. Monografie-album. Chișinău: Cartea moldovenească, 1959. 22 p., il.
41. CEZZA, L. *Ion Jumatii*. Monografie-album. Chișinău: Cartea moldovenească, 1970. 131 p.
42. CEZZA, L. *Moisei Efimovici Gamburd*. Monografie-album. Chișinău: Cartea moldovenească, 1959. 22 p., il.
43. CEZZA, L. *Pictura moldovenească*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966. 218 p.
44. CHÂTELET, A., GROSLIER B-P. *Istoria artei*. București: Univers enciclopedic/Larousse, 2006. 1183 p. ISBN 973-637-082-8.

45. CIOBANU, I. C. *Andrei Sârbu*. Monografie-album. Chişinău: Arc, 2004. 96 p. ISBN 9975-61-405-1.
46. CIOBANU, I. C. *Mihai Greco: „Porţile...”*. În: Probleme actuale ale artei naţionale. Chişinău: Ştiinţa, 1993. pp. 45-53. ISBN 5-376-01748-6.
47. CIOBANU, I. C. *Mitologia operei picturale (Consemnări privind creaţia maeistrului Mihai Greco)*. În: *Arta '96*. Chişinău: Tipografia AŞM, 1996. pp: 109-114.
48. CIOBANU, I. C. *Muzeul Naţional de Artă al Moldovei. Galeria Artă Naţională*. Album. Chişinău: MNAM., S.A., 199 p. ISBN 978-9975-80-855-2.
49. CIOBANU, I. C. *Tudor Zbârnea*. Album. Chişinău: Arc, 2006. 63 p. ISBN 978-9975-61-027-8.
50. CIOBANU, I. C. *V. Russu-Ciobanu*. Album. Chişinău: Arc, 2004. 151 p. ISBN 9975-61-304-7.
51. COTEANU, I., SECHE, L., SECHE, M. *Dicţionarul Explicativ al Limbii Române*. Ediţia a II-a., Bucureşti: Univers enciclopedic, 1996. 1192 p. ISBN 973-9243-29-0.
52. CRISTEA, I. *Curentele artei moderne. Pictura*. Monografie. Bucureşti: Alfa, 2001. 111 p. ISBN 973-9477-60-7.
53. CUCIUC, S., LIVŞIŢ, M. *Gleb Sainciuc*. Monografie-album. Chişinău: Cartea moldovenească, 1975. 78 p.
54. DENE, V. *Dicţionar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice*. Bucureşti: Meridiane, 1995. 294 p. ISBN 973-33-0267-8; ISBN 973-33-0268-6.
55. DRĂGUŢ G. *Arta românească. Preistorie, Antichitate, Ev Mediu, Renaştere, Baroc*. Bucureşti: Vremea, 2000. 398 p. ISBN 973-9423-51-5
56. ELKE, LINDA BUCHHOLZ, GERHARD, BUHLER, KAROLINE, HILLE, SUSANNE, KAPPELE ş.a. *Arta: Istoria vizuală a artelor plastice*. Bucureşti: Litera Internaţional, 2008. 512 p. ISBN 978-973-675-415-9.
57. FLOREA, V. *Arta românească de la origini până în prezent*. Bucureşti: Litera, 2016. 814 p. ISBN 978-606-33-1053-9.
58. FLOREA, V. *Arta românească modernă şi contemporană*. Bucureşti: Meridiane, 1982. 434 p.
59. FLOREA, V. *Istoria artei româneşti*. Bucureşti: Litera Internaţional, 2007. 807 p. ISBN 978-973-675-369-5; ISBN 978-973-675-411-1.
60. FLOREA, V. *Pictori ruşi moderni*. Istorie. Bucureşti: Meridiane, 1986. 30 p., 81 il.
61. FLOREA, V., SZEKELEY, GH. *Mică enciclopedie de artă universală*. Bucureşti: Litera Internaţional, 2005, 499 p. ISBN 973-8358-05-1.

62. FOCILLON, H. *Viața formelor, urmată de elogiul mîinii*. București: Meridiane, 1977. 139 p.
63. FRANCASTEL, P. *Realitatea figurativă*. București: Meridiane, 1972. 540 p.
64. FRIDE, P., CARRASAT, R., MARCADE, I. *Să înțelegem și să recunoaștem curentele în pictură*. Oradea: Larousse/Aquila`93, 2001. 240 p. 973-8250-07-2.
65. FRUNZETTI, I. *Pictura contemporană românească*. București: Meridiane, 1974. 24 p., il.
66. GEORGESCU, I. *Maeștri ai picturii române moderne, de la Aman la Țuculescu – medalioane plastice*. București: Lumina, 1994 191 p., 12 il.
67. GHEȚU, E. *Valentina Russu-Ciobanu: „Pictura este domeniul în care am trăit...”*. În: Atelier, 1998, nr.1-2 (6-7), pp.10-11.
68. GOLIȚOV, D. *Arta plastică a Moldovei Sovietice*. Chișinău: Timpul, 1987. 248 p.
69. GOLIȚOV, D. *V. Zazerscaia*. Monografie-album. Chișinău: Literatura artistică, 1982 34 p. il.
70. GROZDEA, M. *Pictori contemporani*. Album. București: Meridiane, 1984. 52 p., 8 il.
71. GRIGORESCU, D. *Pictori români contemporani*. București: I.P. „Bucureștii Noi”, 1989. 233 p.
72. LANEVRIE-DAGEN, N. *Pictura secretă și dezvoltări*. Monografie. București: Enciclopedia Rao, 2004. 272 p. 973-7932-23-4.
73. LĂZĂRESCU, L. *Culoarea în artă*. Iași: Polirom, 2009. 216 p. ISBN 978-973-46-1208-6.
74. LĂZĂRESCU, L. *Tehnica picturii în ulei* Iași: Polirom, 2009. 382 p., il. ISBN 978-973-46-1207-9.
75. *Literatura și arta Moldovei*. Redactor științific Timuș A. ș.a. Vol. II. Enciclopedie. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1986. 508 p.
76. *Literatura și arta Moldovei*. Redactor științific Timuș A. ș.a. Vol. I. Enciclopedie. Chișinău: Redacția Principală a Enciclopediei Sovietice Moldovenești, 1985. 438 p.
77. MATEI, V., CIOBANU I. C., STAVILĂ, T. *Iurie Matei*. Album. Chișinău: Combinatul poligrafic, 1998. 56 p.
78. MELNIC, C. *Mihai Greco: „Arta ia naștere din sentimente trezite de împrejurări...”*. În: Atelier, 1999. nr. 1-2, pp. 19-23.
79. MOCANU, T. *Morfologia artei moderne*. Monografie. București: Meridiane, 1973. 347 p.
80. MOULOU, N. *Pictura și spațiul*. Monografie. București: Meridiane, 1978. 462 p.
81. NAE, C. *Moduri de a percepe. O introducere în teoria artei moderne și contemporane*. București: Polirom, 2015. 129 p. ISBN print: 978-973-46-5115-3. ISBN ePub: 978-973-46-5204-4. ISBN PDF: 978-973-46-5205-1.

82. NEWALL, D. *Impresioniștii*. București: Vellant, 2008. 127 p.
83. NICOLAU-GOLFIN, M. *Istoria artei*. București: Editura didactică și pedagogică, 1972. 334 p.
84. OPRESCU, G. *Pictura românească în sec. XIX-lea*. București: Meridiane, 1984. 300 p.
85. PALII, A. *Dicționar explicativ al limbii române*. Chișinău: Epigraf, 2009. 477p. ISBN 978-9975-947-73-2.
86. PAVEL, A. *Pictura românească interbelică. Un capitol de artă europeană*. București: Meridiane, 1996. 142 p.
87. PASERON, R. *Opera picturală și funcțiile aparenței*. București: Meridiane, 1982. 424 p.
88. PAZ, GARSIA., PONCE DE LEON. *Istoria picturii*. București : Teora, 2009. 256 p. ISBN 978-1-59496-800-6.
89. **PLATON, L.** *Abordarea plastică a figurativului în pictura moldovenească a anilor '60 ai sec. XX*. În: *Arta, seria Arte vizuale. Categoria B*. Chișinău: IPC, vol. XXVIII, nr. 1, 2019. p. 115-120, ISSN 2345-1181.
90. **PLATON, L.** *Caracterul picturii figurative moldovenești în prima jumătate a anilor '60*. În: *Anuar științific: muzică, teatru arte plastice. Nr 1 (32). Categoria C*. Chișinău: Notograf Prim. 2018. pp. 181-186, ISSN 2345-1408
91. **PLATON, L.** *Evoluția figurativului din pictura moldovenească în perioada anilor 1952-60*. În: *Arta, seria Arte vizuale. vol. XXVII, nr. 1. Categoria B*. Chișinău: IPC, 2018. pp. 62-67. ISSN 2345-1181.
92. **PLATON, L.** *Evoluția picturii figurative moldovenești în a doua jumătate a anilor '60*. În: *Intertext. Nr. 1/2 (49/50) anul 13. Categoria B+* Chișinău: ULIM, 2019. pp. 329-335 ISSN 1857-3711/e ISSN 2345-1750,
93. **PLATON, L.** *Plastic experiments in the moldavian figurative painting since the beginning of the 1970s (1970-75)/ Experimentele plastice în pictura figurativă moldovenească de la începutul anilor '70 (1970-75)*. În: *Journal of Social Sciences Vol. II (1)*, Chișinău: UTM, 2019. p. 15-20. Categoria B+ ISSN 2587-3490 eISSN 2587-3504.
94. **PLATON, L.** *Modelarea cadrului artistic al imaginii figurative prin metafora plastică (anii 1975-80)*. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr 2 (35). Categoria C*. Chișinău: Notograf Prim. AMTAP, 2019. pp. 132-137. ISSN 2245-1408, e ISSN 2345-1831.
95. **PLATON, L.** *Pictura figurativă modernă timpurie în Basarabia și țările limitrofe*. În: *Meridian Ingineresc. nr. 1 (64). Categoria C*. Chișinău: „Tehnica UTM”, 2017. pp. 93-95. ISSN 1683-853X.

96. **PLATON, L.** *Soluții plastice și semantice în pictura figurativă moldovenească de la începutul anilor '70 ai sec. XX.* Intertext. Nr. 1/2 (53/54) anul 14. Categoria B+ Chișinău: ULM, 2020. pp. 138-143. ISSN 1857-3711/e ISSN 2345-1750.
97. **PLATON, L.** *Subiecte și obiecte în pictura figurativă.* În: Meridian Ingineresc, Categoria C. Chișinău: „Tehnica-UTM”, 2015. pp. 112-116. ISSN 1683-853X.
98. **PLATON, L.** *Dimensiunile expresiei figurative.* În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, Vol. I. Chișinău: UTM, 2014. pp. 132-135. ISBN 978-9975-71-581-2.
99. **PLATON, L.** *Inovațiile plastice în pictura figurativă moldovenească de la începutul anilor 70 (1970-75).* În: Conferința Tehnico-Științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor. Chișinău: UTM; FUA, 2019. pp. 8-11. ISBN 978-9975-45-587-9; eISBN 978-9975-45-589-3.
100. **PLATON, L.** *Interpretarea epico-baladică a figurativului din pictura moldovenească.* În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, ediția a-IX-a. Chișinău: UTM, 2018. pp. 129-134. ISBN 978-9975-87-384-0.
101. **PLATON, L.** *Novația plastică a picturii figurative moldovenești de la finele anilor '60.* În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, ediția a-IX-a. Chișinău: UTM, 2018. pp. 135-139. ISBN 978-9975-87-384-0.
102. **PLATON, L.** *Pictura figurativă din Moldova în primii ani postbelici (1945–50).* În: Conferința Tehnico-Științifică a Colaboratorilor, Doctoranzilor, Masteranzilor și Studenților, 16 noiembrie, Vol. II. Chișinău: UTM; FUA, 2017. pp. 288-291. ISBN 978-9975-45-543-5, ISBN 978-9975-45-545-9.
103. **PLATON, L.** *Primele clișee ale „stilului auster” din pictura națională.* În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, Vol. I. Chișinău: 2016, UTM. pp. 104-108. ISBN 978-9975-71-581-2.
104. **PLATON, L.** *„Realismul socialist” adevăr sau iluzie?.* În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, Vol. I. Chișinău: UTM, 2016. pp. 98-103. ISBN 978-9975-71-581-2.
105. **PLIUȘIN, V. ș.a.** *Arta plastică a Moldovei Sovietice.* Album. Chișinău: Timpul, 1976. 80 p.
106. **POPESCU, M.** *Dicționar de artă. Forme, tehnici, stiluri artistice.* A-M. București: Meridiane, 1995. 294 p. ISBN 793-33-0268-6; ISBN 973-33-0267-8.

- 107.PONOMARIOVA, N. *Gheorghii Jancov*. Monografie-album. Chișinău: Literatura artistică, 1987. 28 p., il.
- 108.PONOMARIOVA, N. V. *Obuh*. Monografie-album. Chișinău: Literatura artistică, 1989. 30 p., il.
- 109.PURICE, L. E. Romanescu. Monografie-album. Chișinău: Literatura artistică, 1983. 24 p., il.
- 110.PRUT, C. *Dicționar de artă modernă și contemporană*. Iași: Polirom, 2016. 529 p. ISBN: 978-973-46-2270-2; 978-973-46-5780-3; 978-973-46-5781-0.
- 111.PRUT, C. *Orizonturi spirituale românești*. Concepția cromatică. În: *Arta '2010*. Chișinău: IPC al AȘM, 2010. pp. 76-81.
- 112.RADU, A. *Romantismul*. Oradea: Aquila'93. 2008. 199 p. ISBN 978-973-714-373-0.
- 113.RODNIN K. *Arta plastică din RSS Moldovenească*. Moscova: Tipografia experimentală ВНИИ, 1971. 10 p., il.
- 114.ROCACIUC, V. *Ambianța artistică din Republica Moldova. Anii 1940-1990*. Rezumatul Tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2007. 28 p.
- 115.ROCACIUC, V. *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000*. Monografie. Chișinău: Atelier, 2011. 273 p. ISBN 978-9975-80-458-5.
- 116.ROCACIUC, V. *Ghenadie Jalbă*. În: *Atelier*. 2004. pp. 88-90.
- 117.SARABIANOV, D. *Pictori ruși moderni. Biblioteca de artă. Biografii. Memorii. Eseuri*. București: Meridiane, 1974. 159 p.
- 118.SPÎNU, C. *Eleonora Romanescu* : Album. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 75 p. ISBN 978-9975-60-211-2.
- 119.SPÎNU, C. *Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică*. În: *Arta '95*. Seria: Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995. pp: 109-115.
- 120.SPÎNU, C. *Contribuții asupra demarcării tipologice a sistemelor subordonate ale structurii compoziționale și rolul constructiv-semantice al acestora în tabloul „Blestemul” de M. Gamburd*. În: *Arta '98*. Chișinău: Atelier, 1999. pp: 22-37. ISBN 9975-9574-2-0.
- 121.SPÎNU, C. *Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru*. În: *Arta '1999-2000*. Chișinău: ISA al AȘM, 2000. pp: 90-101.
- 122.SPÎNU, C. *Cu privire la problema realizării spațiului și timpului în pictură. Aspecte metodologice*. În: *Arta '92*. Studii, cercetări și documente. Chișinău: Litera, 1992. pp: 39-47. ISBN 5-86892-038-4.

- 123.SPÎNU, C. *Cu privire la evoluția principiilor de realizare plastică a imaginii artistice în pictura anilor '80*. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, pp: 95-106. ISBN 5-376-01748-6.
- 124.SPÎNU, C. *Creația plasticianului Gheorghe Munteanu: pictură, grafică, artă monumentală*. Monografie-album. Chișinău: Cartea moldovenească, 2004. 248 p. ISBN 9975-60-171-5.
- 125.SPÎNU, C. *Filimon Hămuraru. Grafică și pictură*. Monografie-album. Chișinău: Cartea Moldovei, 2002. 5 p., il. ISBN 9975-60-102-2.
- 126.SPÎNU, C. *Grupul „Zece”: tendințe de spiritualizare a spațiului*. În: Literatura și Arta, nr.7, 1993. p.6.
- 127.SPÎNU, C. *Imagine și mit. Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004. 87 p. ISBN 9975-60-163-4.
- 128.SPÎNU, C. *Problema negației și manifestarea ei în pictura contemporană din arealul românesc*. În: Știința nr.1. Chișinău: 1995. p.12.
- 129.SPÎNU, C. *Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor '60-'80*. În: Literatura și Arta, nr.13. Chișinău: 1993. p.6.
- 130.SPÎNU, C. *Spațiu și timp în pictura din R.Moldova (anii 1940-1990)*. Monografie. Chișinău: Știința, 1994. 82 p. ISBN 5-376-01988-8.
- 131.SPÎNU, C., BOBCOVA, V. *Vasile Moșanu, pictură*: Album. Chișinău: Litera, 1992. 27 p.
- 132.SPÎNU, C. *Viziuni ale continuității spațial-temporale în creativitatea plastică moldovenească de la sfârșitul anilor '80 înc. anilor '90*. Partea I. În: Știința nr. 1, Chișinău: 1992. p.14.
- 133.SPÎNU, C. *Viziuni ale continuității spațial-temporale în creativitatea plastică moldovenească de la sfârșitul anilor '80 – înc. anilor '90*. Partea II. În: Știința nr. 2, Chișinău: 1992. p.12.
- 134.STAVILĂ, T. A. *Baillayre* : Album. Chișinău: Arc, 2004. 95 p. ISBN 9975-61-361-6.
- 135.STAVILĂ, T. *Arta basarabeană și procesul artistic în anii postbelici*. În: Arta '95. Seria Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995. pp: 54-59.
- 136.STAVILĂ, T. *Arta plastică din Basarabia de la sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX*. Album-catalog. Chișinău: Literatura artistică, 1991. 121 p.
- 137.STAVILĂ, T. *Arta plastică modernă din Basarabia (1887-1940)* Monografie. Chișinău: Știința, 2000. 159 p. ISBN 9975-67-171-3.
- 138.STAVILĂ, T. *Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea*. Chișinău: Arc, 2019. 366 p., 48 planșe. ISBN 978-9975-0-0319-3.

139. STAVILĂ, T. *De la normalitate la absurd și viceversa. Valori și nonvalori în arta postbelică din Basarabia*. Chișinău: În: Atelier nr. 3-4 (8-9). Chișinău: 1998. pp. 6-10.
140. STAVILĂ, T. *E. Maleșevschi* : Album. Chișinău: Arc, 2004. 87 p. ISBN 9975-61-263-6.
141. STAVILĂ, T., CIOBANU, I.C. *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*. Chișinău: Arc, 2014. 288 p. ISBN 978-9975-61-824-3.
142. STAVILĂ, T. *Unele aspecte ale constituirii artei plastice profesioniste din Basarabia*. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993. pp:107-115. ISBN 5-376-01748-1.
143. SUSALA, I., BARBULESCU, O. *Dictionar de artă. Termeni de atelier*. Bucuresti: Sigma, 1993. 304 p. ISBN 973-9077-22-6.
144. ȘAPOȘNICOV, F. *Nichita Bahcevan*. Monografie-album. Chișinău: Literatura artistică, 1977. 37 p., il.
145. TAFRALI, O. *Manual de istoria artelor*, vol. II. București: Cartea românească, 1927. 597 p.
146. TITU, A. *13 pictori români contemporani*. Biografie-album. București: Meridiane, 1983. 56 p., 79 il.
147. THOMSON, L. *Suprarealiștii*. București: Vellant, 2008. 127 p.
148. TOMA, L. *Ada Zevina*. Album. Chișinău: Literatura artistică, 1983. 75 p., il.
149. TOMA, L. *Ada Zevin*. Monografie-album. Chișinău: Arc, 2003. 79 p., il. ISBN 9975-61-274-1.
150. TOMA, L. *Arta plastică de șevalet în RSSM în perioada „dezghețului”*. În: Conferința științifică anuală, ediția 2014. Chișinău: MNAM, 2014. pp.113-123. ISBN 978-9975-80-898-9.
151. TOMA, L. *Calea de creație a Elenei Bontea*. În: Arta `93. Studii, cercetări și documente. Chișinău: Litera, 1993. Pp.164-175. ISBN 5-86892-042-2.
152. TOMA, L. *Căutări plastice în creația tinerilor pictori din anii 1970-1980*. În: Arta `2006. Chișinău: IPC al AȘM, 2006. pp. 53-58.
153. TOMA, L. *Dimitrie Sevastianov*. Album. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 2012. 111p. ISBN 978-9975-4247-7-6.
154. TOMA, L. *Incursiuni în creația Ludmillei Țoncev*. În: Arta 1999-2000. Chișinău: ISA al AȘM, 2000. pp: 66-72.
155. TOMA, L. *Ludmila Țonceva*. Album. Chișinău: Sigma I.G., 2002. 71 p. ISBN 9975-942-07-5.
156. TOMA, L. *Mihai Greco*. Album. Chișinău: Arc, 2004. 111 p. ISBN 9975-61-411-5.

- 157.TOMA, L. *Moisei Gamburd*. Monografie-album. Chișinău: AȘM; MNAM, 1989. 160 p. ISBN 965-222-828-1.
- 158.TOMA, L. *Pictura în contextul vieții artistice din Moldova în prima jumătate a anilor '90*. În: *Arta* `2009. Chișinău: AȘM, 2009. pp. 74-81.
- 159.TOMA, L. *Pictura RSSM în perioada presiunii ideologice (anii `40)* În: *Arta* `95. Seria Artă Plastică, Arhitectură. Chișinău: AȘM, 1995. pp. 65-74.
- 160.TOMA, L. *Pictura din RSSM în situația de criză (prima jumătate a anilor cincizeci)*. În: *Arta* `97. Chișinău: AȘM, 1997. pp.148-153. ISBN 9975-923-57-7.
- 161.TOMA, L. *Pictura rusă, sec. XVIII-începutul sec. XX*. Chișinău: Timpul, 1971. 18 p., il.
- 162.TOMA, L. *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000)*. Chișinău: Combinatul poligrafic, 2019. 246 p.
- 163.TOMA, L. *Rolul criticii în procesul artistic al Moldovei*. În: *Arta* `2010. Chișinău: AȘM, 2013. pp: 135-141.
- 164.TOMA, L. *Tendințe noi în pictura Moldovei în anii `70 – prima jumătate a anilor `80 ai secolului XX*. În: *Arta* `2005. Chișinău: AȘM, 2005. pp. 55-64. ISBN 978-9975-9535-1.
- 165.TOMA, L. *Unele probleme ale studierii creației lui D. Sevastianov*. În: „Colecții muzeale: descoperiri și redescoperiri”. Conferința științifică. Chișinău: 2009, pp. 72-78. ISBN 9975-9574-2-0.
- 166.TOMA, L. *Valoarea picturii lui M. Grecu*. În: *Probleme actuale ale artei naționale*. Chișinău: Știința, 1993. pp. 130-137. ISBN 5-376-01748-6.
- 167.TOMA, L. *Viața artistică și pictura din RSSM (anii 1955-1963)*. În: *Arta* `98. Chișinău: Atelier, 1990. pp. 38-41.
- 168.TRUICĂ I. *Arta compoziției*. București: Polirom, 2011. 221 p. ISBN 978-973-46-1889-7
- 169.VRABIE, Gh. *Aurel David. Timpul, artistul și opera*. Monografie-album. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004. 115 p. ISBN 9975-60-153-9.
- 170.VRABIE, Gh. *Gheorghe Munteanu*. În: *Atelier nr. 3-4*, 2002. pp. 16-17.
- 171.WUNENBURGER, JEAN-JACQUES. *Filozofia imaginilor*. Iași: Polirom, 2004. 414 p. il. ISBN 973-681-256-1.
- 172.ZEVINA, A. *Ada Zevin*. Catalog. Chișinău: Timpul, 1979. 25 p.
- 173.ZEVINA, A., CEZZA, L. *Pictura moldovenească*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966, 218 p.
- 174.АКИМОВА, Л., КУПЦОВ, И. *Всесоюзная художественная выставка «Слава труду»*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. сс: 109-119.

175. АЛПАТОВ, М. *Композиция в живописи*. Исторический очерк. Москва, Ленинград: Искусство, 1940. 128 с.
176. АРХЕЙМ, Р. *Искусство и визуальное восприятие*. Москва: Прогресс, 1974. 390 с.
177. АЛЕХИН, А. *О языке изобразительного искусства*. Москва: Знание, 1973. 47 с.
178. АРСЕНЬЕВА, Ю. *Советская живопись 1917-1973*. Альбом. Москва: Советский художник, 1979. 198 с.
179. БОКШАЙ, И. *Изобразительное искусство Закарпатья*. Москва: Советский художник, 1973. 145 с.
180. ВАНСЛОВ, В., ГАВРИЛЯЧЕНКО, С., ШЕРЕЛЕВ, Л. *Проблемы композиции*. Москва: Изобразительное искусство, 2000. 290 с. ISBN 5-85200-298-4.
181. ВАЦУЛИК, К. *Чехословацкое изобразительное искусство*. Альбом. Прага: Орбис, 1953. 88 с., ил.
182. ВОЛКОВА, Е. *Проезведение искусства – предмет эстетического анализа*. Москва: Издательство московского университета, 1976. 283 с.
183. ВОЛКОВА, Е. *Эстетический анализ художественных произведений*. Москва: Знание, 1974. 47 с.
184. ВОЛКОВ, Н. *Композиция в живописи*. Москва: Искусство, 1977, 130 с.
185. ВОЛКОВ, Н. *Композиция в живописи*. Таблицы. Альбом. Москва: Искусство, 1977. 263 с.
186. ВОЛКОВ, Н. *Композиция в живописи*. Москва: Книга по Требованию, 2012. 408 с. ISBN 978-5-458-24733-7.
187. ВОЛКОВ, Н. *Цвет в живописи*. Москва: Искусство, 1984. 320 с., ил.
188. ВОРОНКОВА, Ю. *Выставка молдавских художников*. Сборник. Советская живопись, nr. 8. Москва: Советский художник, 1986. 32-25 с.
189. ГОЛЬЦОВ, Д. и др. *Искусство Молдавии*. Кишинёв: Картеа молдовенеаскэ, 1967. 314 с.
190. ГОЛЬЦОВ, Д. и др. *Художественная жизнь Молдавии*. Кишинёв: Картеа молдовенеаскэ, 1971. 75 с.
191. ГОМБРИХ, Э. *История искусства*. Москва: Искусство - XXI век, 2018. 688 с. ил. ISBN 978-5-98051-184-5.
192. ГУБЕР, А. *Изобразительное искусство Венгрии*. Альбом. Москва: Государственное издательство изобразительного искусства, 1961. 16 с., ил.
193. ГНЕДИЧ, П. *Всеобщая история искусств*. Москва: Эксмо, 2009. 843 с.

194. ДАНИЛЬИЙ, С. *От иконы до авангарда. Шедевры русской живописи*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 364 с. ISBN 5-267-00328-X.
195. ДЕХТЯРЬ, А. *Молодые живописцы 70-х годов*. Альбом. Москва: Советский художник, 1979. 32 с., ил.
196. ДОБРОВОЛЬСКИЙ, Т. *История польской живописи*. Warszawa: Ossolineum, 1975. 260 с., ил.
197. ДМИТРЕНКО, А. *Отечественная живопись 1960-1980-х годов*. Основные тенденции развития. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная Академия им. Штиглица, 2007. 162 с.
198. ЖЕГИН, Л. *Язык живописного произведения*. Москва: Искусство, 1970. 500 с.
199. ЗЕЛЕНЧУК, В., ЛИВШИЦ, М., НЫНКУ, И. *Народное декоративное искусство Молдавии*. Кишинёв: Картеа молдовенеаскэ, 1968. 127 с., ил.
200. ЗЕВИНА, А., РОДНИН, К. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинёв: Картеа молдовенеаскэ, 1965. 217 с.
201. ЗИМЕНКО, В. *Поэтическое отражение современности – центральная проблема искусства*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 9-23 с.
202. ЗИНГЕР, Л. *Некоторые тенденции развития образа современника в портретной живописи `60 – начала `70-х годов*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 49-59.
203. КАЛАШНИКОВА, И. *Валентина Бахчеван*. Альбом-биография. Москва: Советский художник, 1984. 46 с.
204. КАНТОР, А. и др. *Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1971. 768 с.
205. КОСТИНА, Е. *Владислав Андреевич Обух*. Альбом. Кишинёв художник, 1977. 28 с.
206. КОСТИНА, Е. *Образы Молдавии*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 148-153 с.
207. КУПЦОВ, И. *Легенда, история, современность*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 190-195 с.
208. КУРУЛИЦЕВА, В., ЯВОРСКАЯ, Н. *Искусство советской Украины*. Москва: Искусство, 1957. 287 с.
209. ЛЕБЕДИВА, Д. *Искусство Польши*. Альбом. Москва: Изобразительное искусство, 1974. 218 с.

- 210.ЛИВШИЦ, М. *Декоративно-прикладное искусство Молдавской ССР*. Москва: Советский художник, 1979. 104 с.
- 211.ЛИВШИЦ, М., МАНСУРОВА, А. М. *Изобразительное искусство Молдавской ССР*. Москва: Советский художник, 1957. 95 с.
- 212.ЛИВШИЦ, М. „*О некоторых вопросах развития молдавской живописи конца 1960-х годов*”. Сборник „Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры”. Москва: Советский художник, 1973. 471 с.
- 213.ЛИВШИЦ, М., ЧЕЗА, Л. *Изобразительное искусство Молдавии*. Кишинёв: Шкоала советикэ, 1958. 227 с.
- 214.МОЧАЛОВ, Л. *Пространство мира и пространство картины*. Очерки о языке живописи. Москва: Советский художник, 1983. 374 с.
- 215.НЕЙМАН, Я. *Чешская живопись XIX века*. Монография-альбом. Прага: Арттия. 1959. 120 с., ил.
- 216.НЕФЕДОВА, И. Э. *Илтнер*. Альбом. Москва: Советский художник, 1988. 143 с.
- 217.НИКИТИЧЬ, А. и др. *Советская живопись*. Москва: Советский художник, 1985. 335 с.
- 218.НИКИТИЧ, Г. *Всесоюзная выставка «Земля и люди»* Сборник. Советская живопись, №9, Москва: Советский художник, 1987. 38-50 с.
- 219.ОСТРОВСКИЙ, Г., ПОПОВ, А. *Корни и крона*. Интеционализм, как основа формирования и развития национальной художественной культуры. Львов: Выща школа, 1989. 175 с.
- 220.ПАРАМОНОВ, А. ЧЕРВОННАЯ К. *Советская живопись*. Москва: Просвещение, 1981. 132 с.
- 221.ПЛЕТНЕВА, Г. *Большая выставка и уровень индивидуального выступления*. Сборник. Советская живопись, №5, Москва: Советский художник, 1982. 115-125 с.
- 222.ПОЛИЩУК, Э. *Тема труда в советской живописи*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 33-49 с.
- 223.САРАБЬЯНОВА, Д. *История русского и советского искусства*. Учебное пособие. Москва: Высшая школа, 1979. 380 с.
- 224.СИДОРОВ, А. *Всесоюзная выставка портрета молодых художников «Наш современник»*. Сборник. Советская живопись, №8, Москва: Советский художник, 1986. 19-25 с.
- 225.СОЛОМЫКОВА, И., МЯГИ, Э., КУМА, Х. *Эстонское изобразительное искусство*. Альбом. Таллинн: 1956. 50 с., ил.

- 226.СЫСОЕВ, А. *Искусство молодых художников*. Альбом. Москва: Изобразительное искусство, 1980. 41 с., ил.
- 227.СЫСОЕВ, А. *Искусство молодых художников*. Альбом. Москва: Изобразительное искусство, 1988. 231 с.
- 228.СЫСОЕВ, А. *Молодые советские художники*. Альбом. Москва: Изобразительное искусство, 1982. 52 с., ил.
- 229.ТАМАТОВ, Я. «*Наши современник*». Сборник. Советская живопись, №9, Москва: Советский художник, 1987. 51-58 с.
- 230.ТИХОМИРОВ, А. *Искусство Венгрии XIX-XX вв.* Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1961. 187 с., ил.
- 231.ТОМА, Л. *Портрет в молдавской живописи 1940-1970-е годы*. Кишинёв: Штиинца, 1983. 181 с.
- 232.ТОМА, Л. *Михаил Греку*. Монография-альбом. Кишинэу: Картеа молдовенеаскэ, 1971. 32 с., ил.
- 233.ХАЛАМИНСКАЯ, М. *Живопись народов ССР*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 3-9 с.
- 234.ЧЕЗЗА, Л. *Плоды с дерева дружбы*. Кишинёв: Картеа молдовенеаскэ, 1964. 335 с.
- 235.ЧЕРВОННАЯ, С., БОГДАНАС, К. *Искусство Литвы*. Ленинград: Искусство, 1972. 352 с.
- 236.ЦИЕЛАВА, С. *Искусство Латвии*. Ленинград: Искусство, 1979. 307 с.
- 237.ЦЫРЛИН, И. *Изобразительное искусство Болгарии XIX-XX веков*. Москва: Искусство, 1953. 163 с.
- 238.ЦЫРЛИН, И. *Изобразительное искусство Чехословакии*. Альбом. Москва: Государственное издательство изобразительного искусства, 1958. 16 с., ил.
- 239.ШАБОУК, С. *Искусство, система, отражение*. Москва: Прогресс, 1976. 220 с.
- 240.ШАПОШНИКОВ, Ф. *Историко-революционная живопись Молдавии*. Кишинёв: Литература артистикэ, 1981. 22 с., ил.
- 241.ШОРОХОВ Е. *Композиция*. Учебник. Москва: Просвещение, 1986. 285 с.
- 242.ЯБЛОНСКАЯ, М. *В залах художественной выставки «Мы строим коммунизм»*. Обзорение. Сборник. Советская живопись, №5, Москва: Советский художник, 1982. 11-24 с.
- 243.ЯБЛОНСКАЯ, М. *Взаимовлияние станкового и монументального в советской картине 20-х, 60-70-х годов*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997, 82-93 с.

244. ЯБЛОНСКАЯ, М. *Раскрывая духовное своеобразие народа*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 25-33с.
245. ЯГОДОВСКАЯ, А. *Интерпретация праздничных мотивов в живописи второй половины `60-х и `70-х годов*. Сборник. Советская живопись, №5, Москва: Советский художник, 1982. 98-114 с.
246. ЯГОДОВСКАЯ, А. *От реальности к образу*. Москва: Советский художник, 1985. 182 с.
247. ЯГОДОВСКАЯ, А. *Целеустремленность творческих поисков*. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 165-170 с.
248. ЯКИМОВИЧЬ, А. *Молодые художники восьмидесятых*. Москва: Советский художник, 1990. 291 с.
249. FLORENS, Deuchler. *Historire de la peinture*. Vienne: Kunstkreis Lucerne, 1968. 168 p.
250. MARCENCO, E. *Masters of world painting in Soviet Museum*. Leningrad: Aurora art publishers, 1987. 1018 p.
251. CHRISTOPH, Wetzel. *Historire de la peinture*. Paris: Belfond, 1990. 588 p.
252. NEFEDOVA I. *Masterpieces of Latvian painting*. Album. Riga: Liesma, 1988. 100 p
253. Teze-de-doctorat-susținute-în-perioada-2000-2012. pdf România. 1-8 p. Disponibil 2020 <https://doctorat.uvt.ro/wp-content/uploads/2017/05/Teze-de-doctorat-sus%C8%9Binite-%C3%AEn-perioada-2000-2012.pdf>.
254. *Unarte*. Școala doctorală (IOSUD) București. Catalog. Teze de doctortat. Disponibil 2018. <http://unarte.org/teze-de-doctorat/>
255. *Dissercat*-Электронная библиотека диссертаций. Каталог диссертаций и авторефератов по специальностям ВАК РФ. 17.00.05 Декоративное и прикладное искусство. 25.05.2020 <http://www.dissercat.com/catalog/iskusstvovedenie/izobrazitelnoe-i-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-i-arkhitektura>
256. *Человек и наука*. Каталог диссертаций. Диссертации по искусствоведению Теория и история искусства Специальность ВАК РФ: 17.00.09. 25.05.2020 <http://cheloveknauka.com/iskusstvovedenie/izobrazitelnoe-i-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-i-arhitektura>
257. *Dissercat*-Электронная библиотека диссертаций. Каталог диссертаций и авторефератов по специальностям ВАК РФ. 17.00.09 Теория и история искусства. 25.05.2020 <https://www.dissercat.com/catalog/iskusstvovedenie/teoriya-i-istoriya-iskusstva>

ANEXA 1

„Cataloage”. Lista cataloagelor expozițiilor din perioada de studiu.

1. Bobcova V., Spânu C. Vasile Moșanu pictură. Catalog. Chișinău: Litera, 1992. 27 p.
2. Spânu C. Ion Jumații. Catalog. Chișinău: Timpul, 1989. 32 p. + il.
3. Брага Т. ш.а. «Ла стража сучеририлор социализмулуй» Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1990. 49 п.
4. Волчинский К. Республиканская юбилейная художественная выставка, посвященная 40-летию победы советского народа в великой отечественной войне. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1987. 35 с. + 20 ил.
5. Волчинский К. Предисловие Ставилэ Т. VIII Республиканская осенняя выставка произведений молдавских художников. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1987. 36 с.
6. Волчинский К. Предисловие Шапошников Ф. Республиканская юбилейная художественная выставка, посвященная 40-летию победы советского народа в великой отечественной войне. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1987. 35 с.
7. Горошев В. Юбилейная республиканская выставка изобразительного искусства Молдавской ССР, посвященная 25-летию победы в великой отечественной войне. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1971. 46 с. + 23 ил.
8. Калашникова И., Сиркис А. Республиканская художественная выставка, Всегда начеку. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1975. 27 с., 20 ил.
9. Кучук С., Тома Л. Республиканская художественная выставка, посвященная XIII съезду КПМ и XXIV съезду КПСС. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1972. 38 с. + 28 ил.
10. Лосев А. Егорова Н. Третья республиканская выставка произведений преподавателей художественных школ и учебных заведений Молдавии. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1981. 48 с. + 19 ил.
11. Мардаре Г. Елена Бонтеа. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1985. 31 п.
12. Мельник-Любинецкий. Выставка изобразительного искусства, посвященная 50- летию краснознаменного западного пограничного округа. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1976. 14 с.
13. Мельник-Любинецкий А., Роднин К. Республиканская художественная выставка, посвященная 50-летию ВЛКСМ. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1970. 68 с. + 23 ил.
14. Михайло Л. Ынтродучере де Гольцов Д. Экспозиция жубилиарэ де артэ пластикэ «Комсомолул ленинист-60 де ань». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1983. 39 п.

15. Можаява И. Республіканская художественная выставка «На страже родины». Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1974. 39 с. + 23 ил.
16. Нямцу М., Погорельская Н. В. Зазерская. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1978. 20 п. + 17 ил.
17. Нямцу М., Михайло Л. Экспозиция жубилиарэ «Пе каля ленинистэ». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1979. 61 п.
18. Опря Г., Нямцу М. Экспозиция ынтыя републиканэ аутумналэ а артиштилор пластичь дин Молдова. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1982. 71 п.
19. Опря Г. Предисловие Михайло Л. Республіканская художественная выставка, посвящённая 40-летию освобождения Молдавии от немецко-румынских фашистских захватчиков. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1985. 16 с.
20. Османис А. Традиционализм. Выставка работ группы молодых живописцев Латвийской ССР. Каталог. Москва: Советский художник, 1988. 58 с.
21. Плюшин В., Карлан И., Шишигина Ж. Экспозиция републиканэ де артэ «Пэмынтул ши оамений». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1973. 78 п.
22. Плюшин В., Нямцу М. Экспозиция креациилор артиштилор пластичь консакратэ аниверсэрий а 30-а де ла елиберареа Молдовой Советиче де суб окротиреа фашиштилор жермань. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1976. 60 п.
23. Плюшин В., Нямцу М. Экспозиция републиканэ де креаций але тинерилор пикторь дин Молдова «Тинерецеа цэрий». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1977. 50 п.
24. Плюшин В. ш.а. «30-ань де ла Маря Бируйнцэ». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1977. 56 п.
25. Плюшин В., Леонтовичь О. Экспозиция републиканэ «Славэ мунчий» Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1978. 48 п.
26. Потоцкая О., Потоцкий Г. Ынтродучере де Гольцов Д. Экспозиция а трея републиканэ де артэ пластикэ «Ынтотдеауна де веге». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1984. 39 п.
27. Романеску Е., Богдеско И., Стэвилэ Ф. Каталогул де пиктурэ дин 1983 де ла Москова. Москова: Советский художник, 1983. 57 п.
28. Сербина Л., Брынзей И., Опря Г. Ынтродучере де Малых Е. Ш.а. «Пе вещь ымпреунэ». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1990. 75 п.
29. Сербина Л. Ынтродучере де Гольцов Д. Экспозиция републиканэ де арте пластиче «60-ань глориошь». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1982. 34 п.
30. Сербина Л. Ынтродучере де Сыдник Е. «Пэмынт ши оамень». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1984. 51 п.

31. Сыдник Л. Мастера культуры за мир. Республиканская выставка, посвящённая «Международному году мира». Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1988. 35 с. + 22 ил.
32. Срочинская К., Кантор Т. Шедевры польской живописи XIX-начало XX века. Каталог. Москва: Советский художник, 1974. 97 с. + 51 ил.
33. Стэвилэ Т., Шибалова Л. Ынтродучере де Михайло. Экспозиция жубилиарэ републиканэ де арте пластиче, консакратэ а 60-а а формэрий РСС Молдовенешть. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1986. 70 п.
34. Тодуа З. Молодые художники Молдавии. Каталог. Москва: Советский художник, 1979. 37 с.
35. Тома Л. Ада Зевина. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1979. 24 п.
36. Чайковская А., Руссу П. Ынтродучере де Калашникова И. «Ной фэурум комунизмул». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1983. 39 п.
37. Шибалова Л.. Предисловие Коломеец П. VII осенняя выставка произведений молдавских художников. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1986. 19 с.
38. Шибалова Л. Ынтродучере де Калашникова И. Экспозиция а III-а републиканэ де тоамнэ а оперелор артиштилор пластичь дин Молдова. Кишинэу: Тимпул, 1983. 51 п.
39. Шибалова Л. VII осенняя выставка произведений молдавских художников. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1986. 18 с.

ANEXA 2

„Reproduceri”. Repertoriul de lucrări reprezentative în domeniul picturii figurative.



Fig. A.2.1. Grigorașenco Leonid „Evacuarea” 1947 u/p. 190x230 cm., MNAM.



Fig. A.2.2.a. Sevastianov Dimitrie „Ștefan cel Mare înainte de bătălie” 1947, u/p., 200 × 260 cm., MNAM.



Fig. A.2.2.b.b. Sevastianov Dimitrie „Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bîrlad”. Studiu. 1946-7. u/c., 34,5 × 45 cm., MNAM.

Fig. A.2.3. Erșov Ivan. „Ostașul eliberator” 1947, u/p., 190 × 241 cm., MNAM.



Fig. A.2.4. Kitaika Constantin „Generalul Turcianikov și colonelul Tutarinov” 1945, u/p., 255 × 209 cm., MNAM.

Fig. A.2.5. Kitaika Constantin „Comandant Grigore Kotovski” 1947, u/p., 260 × 215 cm., MNAM



Fig. A.2.6. Rusu-Ciobanu Valentina, „Portretul M. Bostan”, 1949, u/p., 82 × 64 cm., MNAM

Fig. A.2.7. Zevin Ada, „Portret de moldoveancă”, 1950, u/p., 34 × 27 cm., MNAM



Fig. A.2.8. Gamburd Moisei, „Portretul eroului muncii Kordonskoi”, 1949, u/p., 97 × 75 cm., MNAM

Fig. A.2.9. Gamburd Moisei, „Portretul lui Oscar Dain”, 1948, u/p., 75 × 70 cm., MNAM.



Fig. A.2.10. Eršov Ivan, „Sărbătoarea recoltei”, 1949, u/p., 194 × 294 cm., MNAM.

Fig. A.2.11. Jumatii Ion, „Sărbătoarea consătenilor decorați”, 1949, u/p., 261 × 387 cm., MNAM.



Fig. A.2.12. Gamburd Moisei, „Grigore Cotovschi la tribunal”, 1949-1950, u/p., 42 × 57 cm., MNAM.

Fig. A.2.13. Gamburd, Moisei, „Portretul în grup a trei colhoznici”, 1951, u/p., 70 × 81 cm., MNAM.



Fig. A.2.14. Grigorașenco Leonid, „Noutăți alarmante Familia pictorului”, 1953-1954, u/p., 50 × 70 cm., MNAM.

Fig. A.2.15. Sevastianov Dimitrie, „Culesul strugurilor”, 1954, u/p., lipsă date dimensiuni., MNAM



Fig. A.2.16 Sevastianov Dimitrie, „Joiana” , 1954, u/p., 130x210 cm., MNAM.

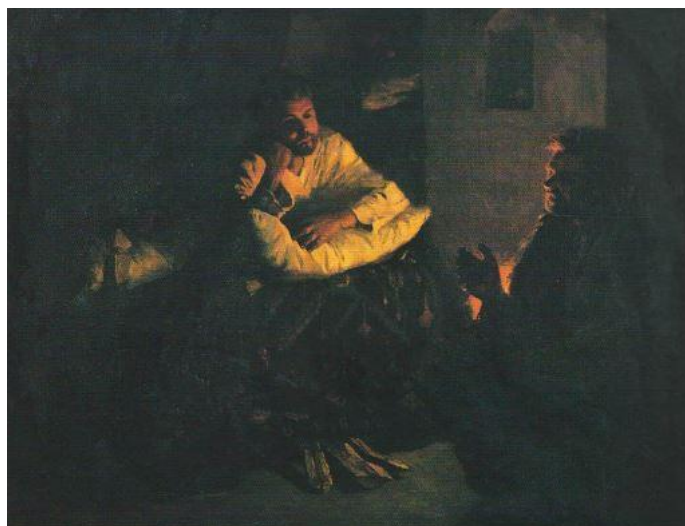


Fig. A.2.17 Vieru Igor „Ion Creangă ascultă povestea unui moldovean”, 1954-56, u/p., lipsă date dimensiuni.. colecție particulară.



Fig. A.2.18. Bogdesco Ilie. și Kociarov Oscar. „Pe drumurile Basarabiei vechi” 1954-56, u/p., lipsă date dimensiuni, colecție particulară.



Fig. A.2.19. Kitaika Constantin, „Tricotesa Liuba Melniciuk”, 1958, u/p., 61 × 61 cm., MNAM



Fig. A.2.20. Kacearov Oscar, „Actorul Constantin Constantinov”, 1958-59, u/p., 100 × 57 cm., MNAM.



Fig. A.2.21. Resneanskii Mihail, „Conducătoarea de echipă I. Lazarev”, 1958, u/p., 92 × 52 cm., MNAM

Fig. A.2.22. Kitaika Constantin, „Portretul Verei Munteanu”, 1958, u/p., 60 × 57 cm., MNAM.

Fig. A.2.23. Grecu Mihai, „Răscoala de la Tatarbunar”, 1958, u/p., 204 × 144 cm., MNAM.



Fig. A.2.24. Rusu-Ciobanu Valentina, „La joc”, 1958, u/p., 1150 × 2400 cm., MNAM.



Fig. A.2.25. Jumatii Ion, „La revărsat de zori Nistru”, 1957, u/p., 130 × 300 cm., MNAM.



Fig. A.2.26. Vieru Igor, „Dimineață”, 1956-58, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.

Fig. A.2.27. Rusu-Ciobanu Valentina, „Portretul Mariei Brovina”, 1958-59, u/p., 125 × 65 cm., MNAM.

Fig. A.2.28. Rusu- Ciobanu Valentina, „ Portretul E.Surudjiu”, 1960, u/p., 135 × 60 cm., MNAM.



Fig. A.2.29. Sainciuc Glebus, „Masa mare”, 1960, u/p., 225 × 198 cm., MNAM.

Fig. A.2.30. Grecu Mihai, „Stăpînii oțelului” (Oțelarii), 1961, u/p., 118 × 162 cm., MNAM.



Fig. A.2.31. Rusu-Ciobanu Valentina, „Plantarea pomilor”, 1961, u/p., 122 × 144 cm., MNAM.



Fig. A.2.32. Sainciuc Glebus, „Producători de vin”, 1961-1962, u/p., 135 × 248 cm., MNAM.



Fig. A.2.33. Bahcevan Nichita, „Zbor cocorii”, 1961, u/p., 142 × 134 cm., MNAM.

Fig. A.2.34. Zevin Ada, „Portretul mamei”, 1962, u/p., 49 × 35 cm., MNAM.



Fig. A.2.35. Bahcevan Nichita, „Dimineața pe Nistru”, 1962, u/p., 73 × 170 cm., MNAM.



A.2.36. Rusu-Ciobanu Valentina, „Portretul mulgătorului” sau „crescătorului de vite T. Tolici”, 1963-64, u/p., 105 × 100 cm., MNAM.

Fig. A.2.37. Rusu-Ciobanu Valentina, „Portretul actorului Dumitru Fusu”, 1963-1964, u/p., 122 × 93 cm., MNAM.

Fig. A.2.38. Vieru Igor, „În satul natal”, 1964, u/p., 140 × 145 cm., MNAM.



Fig. A.2.39. Greu Mihai, „Portretul Mariei Cara”, 1964, u/p., 78 × 67 cm., MNAM.

Fig. A.2.40. Greu Mihai, „Scriitorul Ihil Şraibman”, 1965, u/p., 70 × 90 cm., MNAM



Fig. A.2.41. Greu Mihai, „Zi de toamnă”, 1964, u/p., 197 × 116 cm., MNAM.



Fig. A.2.42. Bahcevan Nichita, „Griji de primăvară. Despre noi scriu”, 1966, u/p., 99 × 151 cm., MNAM.



Fig. A.2.43. Jumatii Ion, „Doina”, 1966, u/p., 87 × 334,5 cm., MNAM.



Fig. A.2.44. Zazerskaia Vilhelmina, „Floarea-soarelui”, 1964, u/p., 89 × 105 cm., MNAM.

Fig. A.2.45. Bahcevan Nichita, „La Vl. Lenin”, 1966, u/p., 100 × 150 cm., MNAM.



Fig. A.2.46. Bahcevan Nichita, „Întîia primăvară”, 1967, u/p., lipsă adte dimensiuni., MNAM.

Fig. A.2.47. Stepanov Ion, „În memoria eroilor”, 1968, u/p., 192 × 235 cm., MNAM.



Fig. A.2.48. Stepanov Ion, „Amintire”, 1968, u/p., 138 × 153 cm., MNAM.

Fig. A.2.49. Burea Mihail, „Familia”, 1968, u/p., 154 × 155 cm., MNAM.



Fig. A.2.50. Obuh Vladislav, „Fiul și fratele”, 1968, u/p., 188 × 126 cm., MNAM.

Fig. A.2.51. Greco Mihai, „Primile zile ale Puterii Sovietice”, 1969, u/p., 158 × 120 cm., MNAM.



Fig. A.2.52. Zazerskaia Vilhelmina, „Răzbunătorii”, 1966, u/p., 195 × 195 cm., MNAM.

Fig. A.2.53. Zazerskaia Vilhelmina, „Patrula”, 1967, u/p., 155 × 157 cm., MNAM.



Fig. A.2.54. Zazerskaia Vilhelmina, „Baladă despre fiii Moldovei”, 1967, u/p., 200 × 223 cm., MNAM.



Fig. A.2.55. a, b, c. Vieru Igor, „Baladă despre pământ”, 1969, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.



Fig. A.2.56. Zazerskaia Vilhelmina, „Tinerii”, 1966, u/p., 136 × 140 cm., MNAM.

Fig. A.2.57. Zazerskaia Vilhelmina, „Tinerete” sau „Prietenele”, 1967, u/p., 120 × 108 cm., MNAM.



Fig. A.2.58. Zazerscaia Vilhelmina, „ Anisoara”, 1967, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.



Fig. A.2.59. Rusu-Ciobanu Valentina, „Tinerete”, 1967, u/p., 150 × 300 (200x300) cm., MNAM.



Fig. A.2.60. Rusu-Ciobanu Valentina, „Portretul regizorului Emil Loteanu”, 1967, u/p., 118 × 113 cm., MNAM.



Fig. A.2.61. Sainciuc Glebus, „Portretul pictorului Igor Vieru”, 1967, u/p., 119 × 70 cm., MNAM.



Fig. A.2.62. Sainciuc Glebus, „Savantul A. Ablov”, 1967, u/p., 176 × 85 cm., MNAM.



Fig. A.2.63. Vieru Igor, „Portretul lui G. Vieriu”, 1967, lipsă date dimensiuni., colecție particulară.

Fig. A.2.64. Vieru Igor, „Barbu Lăutaru”, 1970, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.

Fig. A.2.65. Zevin Ada, „Mărgăritare”, 1967, u/p., 110 × 74 cm., MNAM.



Fig. A.2.66. Rusu-Ciobanu Valentina, „V.Lenin și N.Krupskaia”, 1969, u/p., 141 × 160 cm., MNAM.

Fig. A.2.67. Bahcevan Nichita, „Jurământ la altitudinea Lomakin”, 1970, u/p., 146 × 142 cm., MNAM.

Fig. A.2.68. Stepanov Ion, „Răscoala de la Tatarbunar”, 1972, u/p., 200 × 170 cm., MNAM.



Fig. A.2.69. Cuciu Sergiu, „Printre consăteni”, 1970, u/p., 170 × 140 cm., MNAM.

Fig. A.2.70. Obuh Vladislav, „Viață”, 1970, u/p., 245 × 161 cm., MNAM.

Fig. A.2.71. Bahcevan Nichita, „Vară”, 1971, u/p., 159 × 154 cm., MNAM.



Fig. A.2.72. Vieru Igor, „Schimbul de noapte”, 1971, u/p., 114 × 114 cm., MNAM.

Fig. A.2.73. Vieru Igor, „Recolta”, 1972, u/p., 130 × 175 cm., Arhiva UAP.

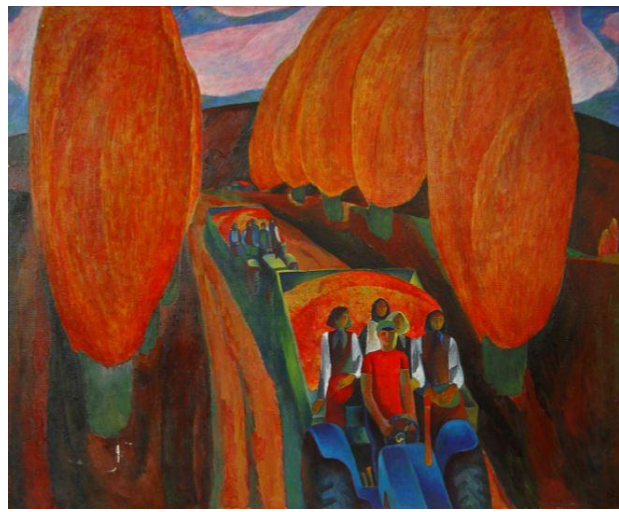


Fig. A.2.74. Stepanov Ion, „Pe glia eliberată”, 1972-3, u/p., 170 × 200 cm., MNAM.

Fig. A.2.75. Iancu Damian, „De la muncă”, 1972, u/p., 113 × 138 cm., MNAM.

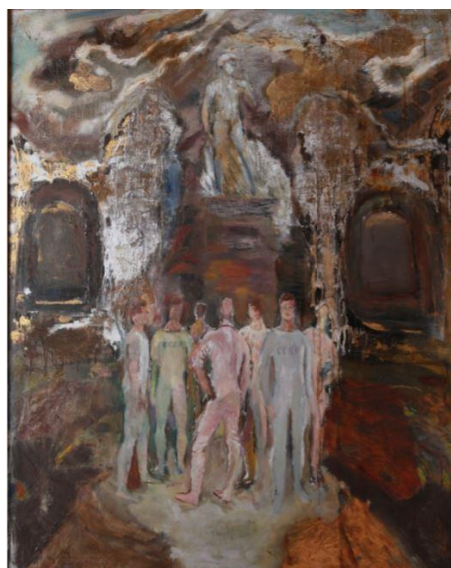


Fig. A.2.76. Rusu-Ciobanu Valentina, „Copii și sportul”, 1971, u/p., 247 × 160 cm., MNAM.

Fig. A.2.77. Grecu Mihai, „Sportivi sovietici în Italia”, 1971, u/p., 150 × 125 cm., MNAM.



Fig. A.2.78. Hămuraru Filimon, „Sărbătoare”, 1973, u/p., 88 × 120 cm., MNAM.

Fig. A.2.79. Cuciuc Sergiu, „Oamenii satului natal”, 1974, u/p., 160 × 221 cm., MNAM.

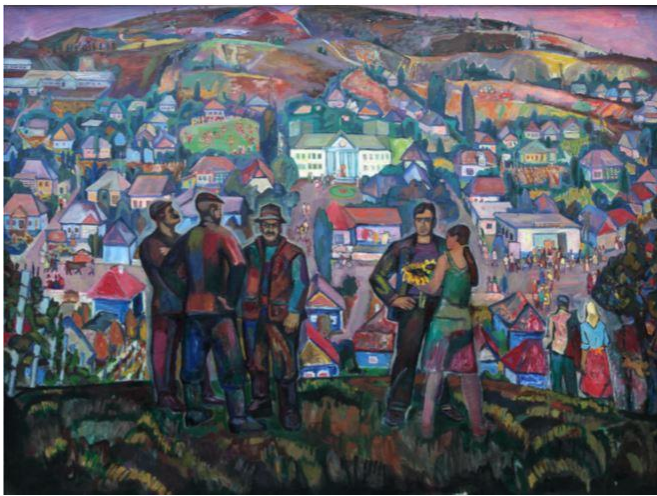


Fig. A.2.80. Cuciuc Sergiu, „Noul sat moldovenesc”, 1974, u/p., lipsă date dimensiuni., MNAM.

Fig. A.2.81. Zazerskaia Vilhelmina, „Maria Bieșu”, 1971, u/p., 210 × 153 cm., MNAM.



Fig. A.2.82. Jancov Gheorghe, „Compozitorul Eugen Doga”, 1972, u/p., 130 × 100 cm., MNAM.

Fig. A.2.83. Vieru Igor, „Mărțișor”, 1975, u/p., 100,6 × 103,3 cm., MNAM.



Fig. A.2.84. Zazerskaia Vilhelmina, „Zile severe. Grăniceri”, 1973, u/p., 141 × 155 cm., MNAM.

Fig. A.2.85. Zazerskaia Vilhelmina, „Ostașul-eliberator”, 1975, u/p., 180 × 125 cm., MNAM.



Fig. A.2.86. Bontea Elena, „Executarea prin împușcare din Drăgănești”, 1975, u/p., 151 × 131 cm., MNAM.

Fig. A.2.87. Rusu-Ciobanu Valentina, „Portretul regizorului Vlad Druc”, 1975, u/p., 71,8 × 56,2 cm., MNAM .



Fig. A.2.88. Jancov Gheorghe, „Prima piesă”, 1977, u/p., 132 × 103 cm., MNAM.

Fig. A.2.89. Burea Mihail, „Săteni”, 1977, u/p., 158 × 192 cm., MNAM.



Fig. A.2.90. Cuciuc Sergiu, „Milițianul de sector”, 1977, u/p., 140 × 120 cm., MNAM.

Fig. A.2.91. Peicev Dimitrie, „Zi de naștere”, 1977, tehnică mixtă/pânză., 130 × 150 cm., MNAM.



Fig. A.2.92. Bahcevan Valentina, „Lecție de desen”, 1978, u/p., 100 × 100 cm., MNAM.

Fig. A.2.93. Galben Sergiu, „În zi de duminică”, 1978-9, u/p., 148 × 165 cm., MNAM.

Fig. A.2.94. Țonceva Ludmila, „Tineri învățători”, 1978, u/p., 105 × 97 cm., MNAM.



Fig. A.2.95. Cuciuc Sergiu, „Focul olimpic”, 1979, u/p., 150 × 150 cm., MNAM.

Fig. A.2.96. Zazerskaia Vilhelmina, „Livezi în floare”, 1979-80, u/p., 160 × 150 cm., MNAM.

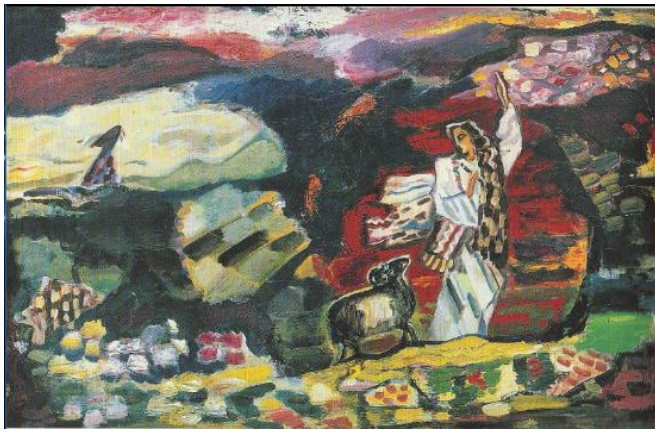


Fig. A.2.97. Bontea Elena, „Balada „Miorița””, 1977, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.

Fig. A.2.98. Bahcevan Nichita, „Curcubeul”, 1980, u/p., 124 × 160 cm., MNAM.



Fig. A.2.99. Lepădatu Mihail, „Schimb de experiență”, 1980, u/p., 123 × 157 cm., MNAM.

Fig. A.2.100. Nașcu Vasile, „Feciorii”, 1980, u/p., 140 × 142 cm., MNAM.



Fig. A.2.101. Cojocaru Ilie, „Trenul prieteniei”, 1980, u/p., 112 × 142 cm., MNAM.

Fig. A.2.102. Jireghea Petru, „Detașamentul studentesc”, 1980, u/p., 107 × 132 cm., MNAM.



Fig. A.2.103. Stepanov Ion „Fertilitate. (Recolta)”, 1980, u/p., 150 × 120 cm., MNAM.

Fig. A.2.104. Vieru Igor „Pâinea cea de-a pururea”, 1982, u/p., 132 × 200 cm., MNAM.

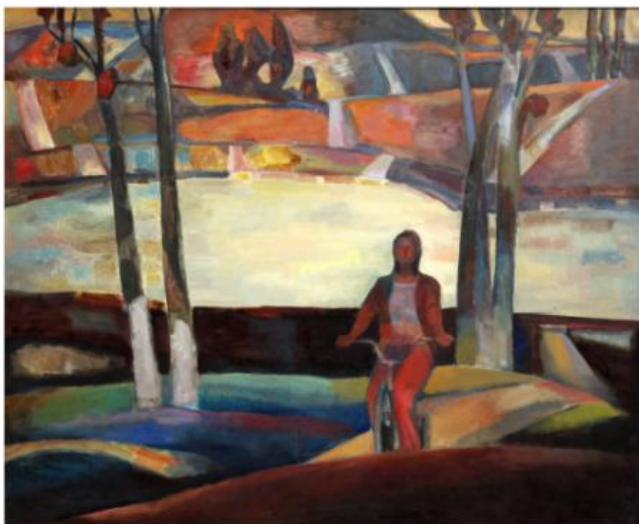


Fig. A.2.105. Cuciuc Sergiu, „Seară”, 1981, u/p., 135 × 170 cm., MNAM.

Fig. A.2.106. Cuciuc Sergiu, „Cântec nou”, 1982, u/p., 196 × 140 cm., MNAM.



Fig. A.2.107. Cuciuc Sergiu, „Zi de zi în sat. Milițianul de sector”, 1982, u/p., 150 × 150 cm., MNAM.

Fig. A.2.108. Catalnikov Alexei, „Întîia primăvară de muncă”, 1982, u/p., 135 × 85 cm., MNAM.



Fig. A.2.109. Jumatii Ion, „Patrula de noapte”, 1982, u/p., 103 × 86 cm., MNAM.

Fig. A.2.110. Bontea Elena, „Cântec”, 1984, u/p., 150 × 120 cm., MNAM.

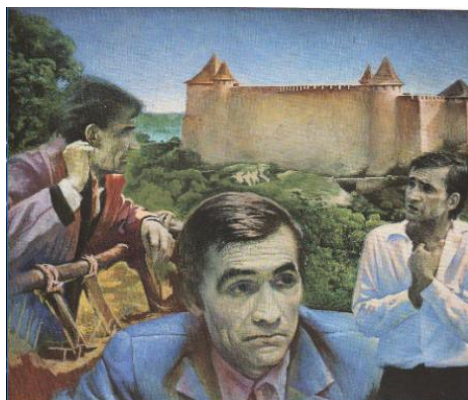


Fig. A.2.111. Rusu-Ciobanu Valentina, „Vlad Ioviță”, 1982-83, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.



Fig. A.2.112. Cojocaru Ilie, „Pe hipodromul de la Ungheni”, 1983, u/p., 108 × 120 cm., MNAM.

Fig. A.2.113. Cojocaru Ilie, „Dimineața Consăteni”, 1984, u/p., 125 × 140 cm., MNAM.



Fig. A.2.114 a, b. Cuciuc Sergiu „Imn muncii” Triptic, 1984, u/p., 180x210, 180 × 150 cm., MNAM.

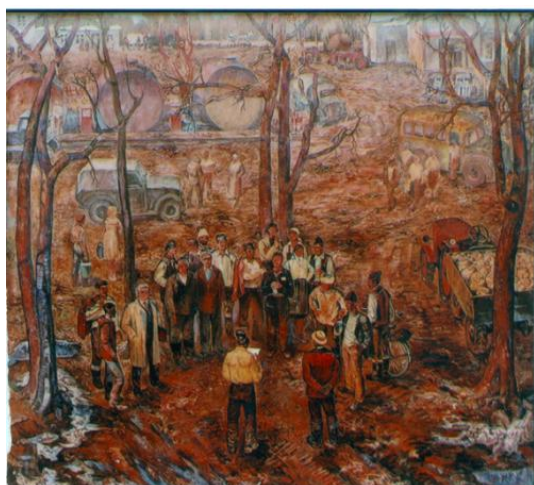


Fig. A.2.115. Munteanu Gheorghe, „Timp de primăvară. Mecanizatorii”, 1984, u/p., 165 × 184 cm., MNAM.

Fig. A.2.116. Fazlî Petru, „La lucru (În livadă)”, 1984, u/p., 100 × 110 cm., MNAM



Fig. A.2.117. Catalnikov Alexei, „Pământ țăranilor”, 1984, u/p., 140 × 100 cm., MNAM.

Fig. A.2.118. Zazerskaia Vilhelmina, „Izvor”, 1985, u/p., 145 × 130 cm., MNAM.

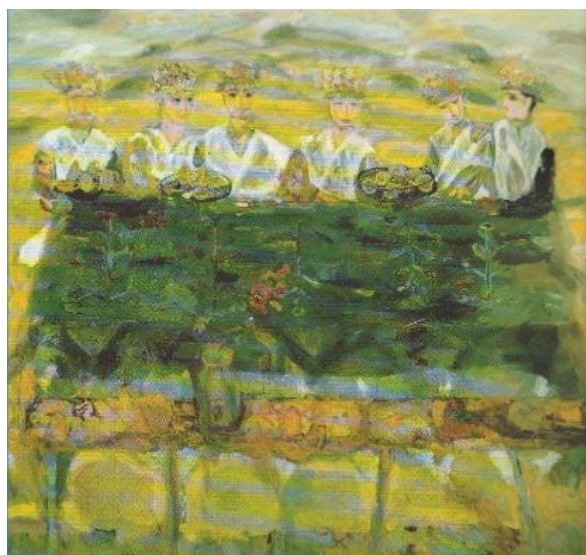


Fig. A.2.119 Greco Mihai, „Petrecerea la armată”, 1985, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.



Fig. A.2.120. Beiu Ștefan, „Balada „Miorița””, 1985, u/p., 200 × 300 cm., MNAM.



Fig. A.2.121. Novicov Alexei, „Țăranii din satul Joltai”, 1984-5, u/p., 68 × 80 cm., MNAM.



Fig. A.2.122. Șoitu Gheorghe, „Odă apei din Bugeac”, 1986, u/p., 125 × 115 cm., MNAM.

Fig. A.2.123. Gorban Mihail, „Oțelarul fruntaș de la Rîbnița Iurie Hazov”, 1985, u/p., 120 × 100 cm., MNAM.



Fig. A.2.124. Bahcevan Valentina, „Naștere”, 1985, u/p., 135 × 107 cm., MNAM.



Fig. A.2.125. Burea Mihail, „Veteranii mai stau pe front”, 1985, u/p., 210 × 151 cm., MNAM.



Fig. A.2.126. Mardare Maria, „„Au ieșit Luceferii la mal...””, 1985, u/p., 70 × 65 cm., MNAM.

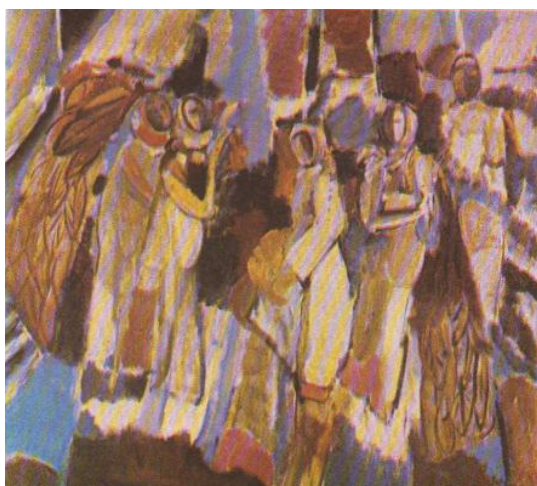


Fig. A.2.127. Cuciuc Sergiu, „Brigadă de femei”, 1986, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.
Fig. A.2.128. Fazlî Petru, „Ciobanii Bugeacului”, 1986, u/p., 170 × 155 cm., MNAM.



Fig. A.2.129. Cojocaru Ilie, „Cântec”, 1986, u/p., lipsă date dimensiuni., MNAM.
Fig. A.2.130. Zazerskaia Vilhelmina, „Pîinea casei mele”, 1986, u/p., 140 × 125 cm., MNAM.



Fig. A.2.131. Obuh Pavel, „În așteptare”, 1986, u/p., 115 × 130 cm., MNAM.
Fig. A.2.132. Cuciuc Sergiu, „Ziua dedicată poeziei”, 1987, u/p., 150 × 170 cm., MNAM.

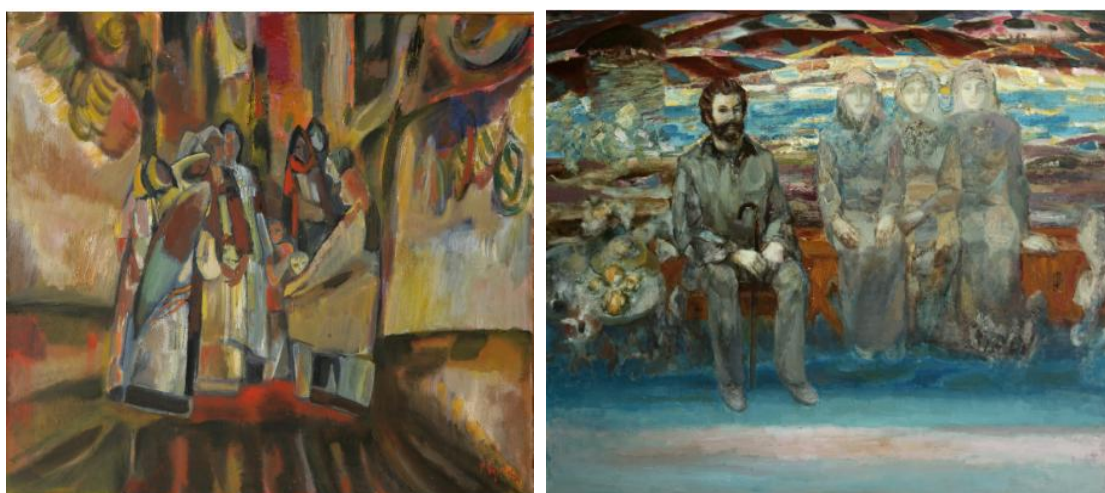


Fig. A.2.133. Cuciuc Sergiu, „Între bunici”, 1988, u/p., 130 × 120 cm., MNAM.

Fig. A.2.134. Catalnikov Alexei, „Ion Creangă ascultă un cântec vechi”, 1987, u/p., 120 × 140 cm., MNAM.



Fig. A.2.135. Zazerskaia Vilhelmina, „Cariatida Femeile Moldovei”, 1987, u/p., 130 × 140 cm., MNAM.



Fig. A.2.136. a, b. Șoitu Gheorghe, „Sinceritate”, „Deșteptare”, 1988, u/p., 125 × 115, 125 × 115 cm., MNAM.

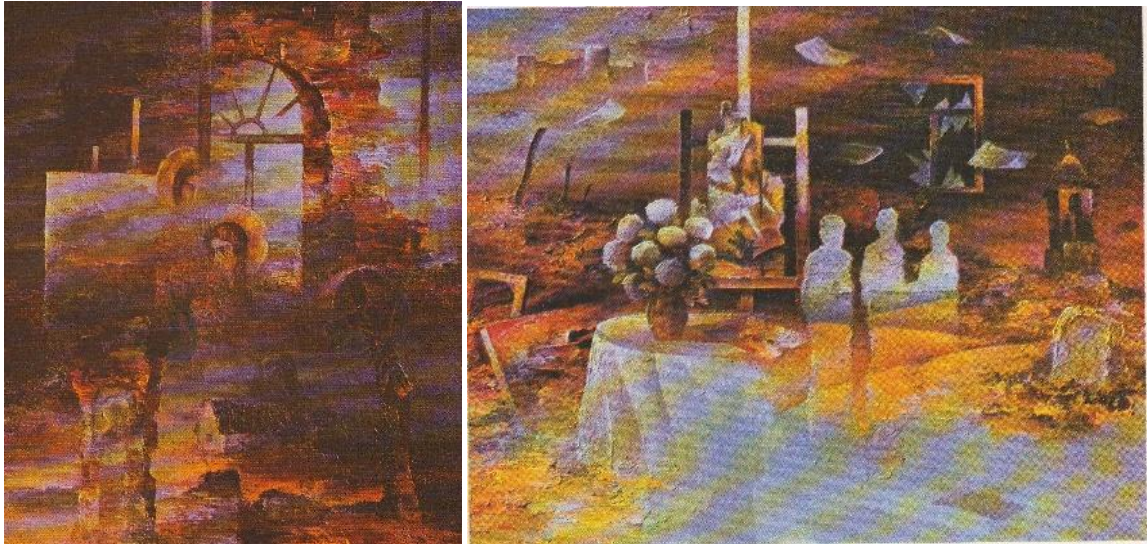


Fig. A.2.137. Mudrea Andrei, „Altar”, 1988, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.

Fig. A.2.138. Mudrea Andrei, „Dialog”, 1987, u/p., lipsă date dimensiuni., colecție particulară.



Fig. A.2.139. Mudrea Andrei, „Împărăția Semilunii”, 1987, u/p., 170 × 170 cm., MNAM.

Fig. A.2.140. Sârbu Andrei, „Fotocorespondentul anilor anilor de foc”, 1988, u/p., 108 × 100 cm., MNAM.



Fig. A.2.141. Zbârnea Tudor, „Iar cînd voi fi pămînt...”, 1989, u/p., 100 × 100 cm., MNAM.

Fig. A.2.142. Zbârnea Tudor, „Mestecatul mămăligii”, 1989, u/p., 100 × 90 cm., MNAM.



Fig. A.2.143. Mireanu Mihail, „Primăvară”, 1988, u/p., 116 × 116 cm., MNAM.

Fig. A.2.144. Jomir Mihai, „Ziua pământului natal”, 1988, u/p., 150 × 115 cm., MNAM.

Fig. A.2.145. Jomir Mihai, „Copil basarabean”, 1989, u/p., 124 × 104 cm., MNAM.



Fig. A.2.146. Rurac Anatol, „Luceafărul”, 1989, u/p., 100 × 150 cm., MNAM.



Fig. A.2.147. Jireghea Petru, „Primăvara în Alea Clasicilor”, 1989, u/p., 200 × 170 cm., MNAM.



Fig. A.2.148 a, b, c. Statnâi Mihai, „În memoria părinților”: „Recviem”, „Preludiu”, „Elegia”.., triptic, 1989, u/p., 141,5 × 92, 100,5 × 115, 99 × 119.7 cm., MNAM.



Fig. A.2.149. Tâciuc Ghenadie, „Metamorfoze”, 1989, u/p., 180 × 125 cm., MNAM.

Fig. A.2.150. Jomir Mihai, „Reînviere”, 1989, u/p., 180 × 109 cm., MNAM.



Fig. A.2.151. Cuciuc Sergiu, „Ritual”, 1989, u/p., 80 × 97 cm., MNAM.

Fig. A.2.152. Cuciuc Sergiu, „Moment de înălțare parte I”, 1989-1990, u/p., 120 × 130 cm., MNAM.



Fig. A.2.153. Șoitu Gheorghe, „Cumințenia pământului”, 1989-90, u/p., 90 × 83 cm., MNAM.

Fig. A.2.154. Oprea Gheorghe, „Toamnă”, 1989, u/p., 90 × 100 cm., MNAM.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Platon Liliana, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Platon Liliana

2020



LILIANA PLATON

Născută la 10 aprilie 1978 în s. Mateuți, raionul Rezina, Republica Moldova.

Activitate profesională – lector universitar, la programul Design Interior, a departamentului UDU, al Facultății Urbanism și Arhitectură a Universității Tehnice din Moldova;

tel. 069224176;

e-mail: platonliliana@yahoo.com

Formarea:

1992–1996: Specialitatea *Decorativ Teatrală* la Colegiul de Arte Plastice *Alexandru Plamadeala*, Chișinău;

1996–2001: Specialitatea *Tapiserie artistică* la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău;

2009–2010: Masterand în Design Industrial la Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău;

Din 2003, lector superior/universitar, la catedra/programul Design Interior, FUA, UTM;

Din 2009 titularizată membru al Uniunii Artiștilor Plastici a Republicii Moldova, secția Pictură;

Din 2012 doctorant în cadrul ȘD „Inginerie Civilă” a UTM.

Publicații științifice la tema tezei:

Articole în reviste din bazele de date Web of Science și SCOPUS:

1. PLATON, L. *Plastic experiments in the moldavian figurative painting since the beginning of the 1970s (1970-75)/ Experimentele plastice în pictura figurativă moldovenească de la începutul anilor '70 (1970-75)*. În: Journal of Social Sciences Vol. II (1), Chișinău: UTM, 2019, p. 15-20. Categoria B+ ISSN 2587-3490 eISSN 2587-3504.

Articole în reviste din Registrul Național al revistelor de profil, cu indicarea categoriei:

2. PLATON, L. *Abordarea plastică a figurativului în pictura moldovenească a anilor '60 ai sec. XX*. În: Arta, seria Arte vizuale. Categoria B. Chișinău: IPC, vol. XXVIII, nr. 1, 2019, p. 115-120, ISSN 2345-1181.
3. PLATON, L. *Caracterul picturii figurative moldovenești în prima jumătate a anilor '60*. În: Anuar științific: muzică, teatru arte plastice. Nr 1 (32), 2018, Categoria C. Chișinău: Notograf Prim. 2018, pp. 181-186, ISSN 2345-1408.

4. PLATON, L. *Evoluția figurativului din pictura moldovenească în perioada anilor 1952-60*. În: *Arta*, seria *Arte vizuale*. Categoria B. Chișinău: IPC, 2018 vol. XXVII, nr. 1, pp. 62-67. ISSN 2345-1181.
5. PLATON, L. *Evoluția picturii figurative moldovenești în a doua jumătate a anilor '60*. În: *Intertext*. Nr. 1/2 (49/50) anul 13. Categoria B+ Chișinău: ULM. 2019. pp. 329-335 ISSN 1857-3711/e ISSN 2345-1750,
6. PLATON, L. *Modelarea cadrului artistic al imaginii figurative prin metafora plastică (anii 1975-80)*. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr 2 (35), 2019, Categoria C. Chișinău: Notograf Prim. AMTAP, 2019, pp. 132-137. ISSN 2245-1408, e ISSN 2345-1831
7. PLATON, L. *Pictura figurativă modernă timpurie în Basarabia și țările limitrofe*. În: *Meridian Ingineresc*. Categoria C. Chișinău: „Tehnica UTM”, nr. 1 (64) 2017, pp. 93-95. ISSN 1683-853X.
8. PLATON, L. *Soluții plastice și semantice în pictura figurativă moldovenească de la începutul anilor '70 ai sec. XX*. *Intertext* Nr. 1/2 (51/52) anul 14. Categoria B+ Chișinău: ULM. 2020. ISSN 1857-3711/e ISSN 2345-1750.
9. PLATON, L. *Subiecte și obiecte în pictura figurativă*. În: *Meridian Ingineresc*, Categoria C. Chișinău: „Tehnica UTM”, 2015. pp. 112-116. ISSN 1683-853X.

Articole în lucrările conferințelor științifice internaționale (Republica Moldova):

10. PLATON, L. *Dimensiunile expresiei figurative*. În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, Vol. I, 13-15 noiembrie 2014, UTM, Chișinău, pp. 132-135. ISBN 978-9975-71-581-2.
11. PLATON, L. *Interpretarea epico-baladică a figurativului din pictura moldovenească*. În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, ediția a-IX-a, 16-17 noiembrie 2018, UTM, Chișinău, pp. 129-134. ISBN 978-9975-87-384-0.
12. PLATON, L. *Novația plastică a picturii figurative moldovenești de la finele anilor '60*. În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, ediția a-IX-a, 16-17 noiembrie 2018, UTM, Chișinău, pp. 135-139. ISBN 978-9975-87-384-0.
13. PLATON, L. *Primele clișee ale „stilului auster” din pictura națională*. În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, Vol. I, 17-19 noiembrie 2016, UTM, Chișinău, pp. 104-108. ISBN 978-9975-71-581-2.

14. PLATON, L. „*Realismul socialist*” adevăr sau iluzie?. În: Conferința Internațională Tehnico-Științifică „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, Vol. I, 17-19 noiembrie 2016, UTM, Chișinău, pp. 98-103. ISBN 978-9975-71-581-2.

Articole în lucrările conferințelor științifice naționale:

15. PLATON, L. *Inovațiile plastice în pictura figurativă moldovenească de la începutul anilor 70 (1970-75)*. În: Conferința Tehnico-Științifică a studenților, masteranzilor și doctoranzilor. 26-29 martie 2019. Chișinău: UTM FUA pp. 8-11. ISBN 978-9975-45-587-9; eISBN 978-9975-45-589-3.

16. PLATON, L. *Pictura figurativă din Moldova în primii ani postbelici (1945–50)*. În: Conferința Tehnico-Științifică a Colaboratorilor, Doctoranzilor, Masteranzilor și Studenților, 16 noiembrie, Vol. II. 2017 Chișinău: UTM, FUA, pp. 288-291. ISBN 978-9975-45-543-5, ISBN 978-9975-45-545-9

Teze în lucrările conferințelor științifice internaționale (Republica Moldova):

17. PLATON, L. *Abordarea plastică a figurativului în pictura moldovenească a anilor `60 ai sec. XX*. În: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Conferința Științifică Internațională. Ediția a XI-a, 29-30 octombrie 2019. Chișinău. IPC.

18. PLATON, L. *Evoluția figurativului din pictura moldovenească în perioada 1952–1960*. În: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Conferința Științifică Internațională. Ediția a X-a, 30-31 mai 2018. Chișinău. IPC, p. 169. ISBN 978-9975-84-063-7.

19. PLATON, L. *Figurativul în pictura din RSSM în primii ani postbelici (1945–50)*. În: Patrimoniul cultural: cercetare, valorificare, promovare. Conferința Științifică Internațională. Ediția a IX-a, 30-31 mai 2017. Chișinău. IPC, p. 115. ISBN 978-9975-84-030-9.

20. PLATON, L. *Metafora plastică în pictura figurativă moldovenească din a doua jumătate a anilor `70*. În: Învățământul artistic – dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională. 19 aprilie 2019, Chișinău: AMTAP.

Publicații metodico-didactice, Stagii și cursuri de perfecționare:

1. Platon L., Cebăniță I. *Studiul formei*. Partea I. Chișinău: UTM, 2011.

2. Platon L., Cebăniță I. *Studiul formei*. Partea II. Chișinău: UTM, 2011.

2018: Cursuri de formare continuă Utilizarea mijloacelor de comunicare în învățământ (Modle). Chișinău, UTM.

Activitate creativă. Expoziții solo:

2002: Biblioteca Națională, Chișinău

2003: Ambasada Statelor Unite ale Americii, Chișinău

2004: Rreprezentanța ICNUR, Chisinau; Hotel *Leo Grand* (fost *Dedeman*), Chișinău;
Institutul Relații Internaționale (IRI), Chisinau,
2006: Ambasada Statelor Unite ale Americii, Chișinău;
2008: Ambasada Turciei, Chișinău;
2010: Misiunea OSCE, Chișinău;
2011: Biblioteca Națională, Chișinău.

Expoziții de grup: pe parcursul anilor 2001–2018

Ax-Art. Moldexpo, Chișinău; *A night of art*. Moldexpo, Chișinău; *Autumnala*, C.E. *Constantin Brâncuși*, Chisinau; Expozitia-Concurs de Arta Contemporana *Saloanele Moldovei*, Chișinău-Bacău; *Salonul de Primavara*, C.E. *Constantin Brâncuși*, Chișinău; *Bienala Internaționala de pictura*, C.E. *Constantin Brâncuși*, Chișinău; *Recviem*, C.E. *Constantin Brâncuși*, Chișinău. ș.a.

Premii/distincții:

2003: *Premiul Municipal al Tineretului în domeniul științei, tehnicii, literaturii și Artelor*, acordat de Primăria municipiului Chișinău.